José Bergamín

OBRA TAURINA



José Bergamín

OBRA TAURINA

José Bergamín

OBRA TAURINA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 2008

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://www.060.es







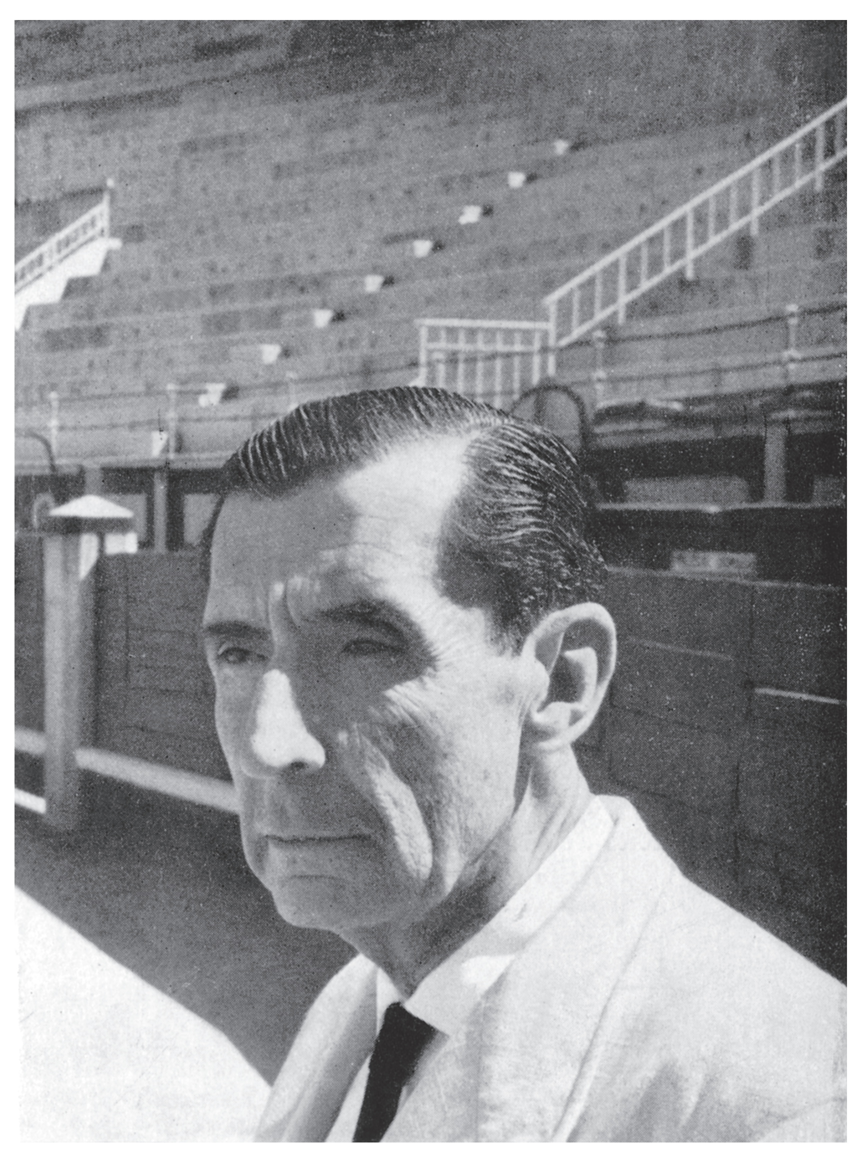
Diseño gráfico: Cecilia Bergamín Serredi
Coordinación: Fernando Cisneros Manrique
Ilustración de cubierta: Ramón Gaya (colección particular)
Ilustraciones de interior (colección particular): Manuel Ángeles Ortiz (VEGAP), Manuel Colmeiro (VEGAP), Baltasar Lobo, Ginés Parra y Pedro Flores (colección particular)

NIPO: 653-08-121-4
ISBN: 978-84-00-08657-2
Depósito Legal: M-44290-2008
Realización: DiScript Preimpresión, S. L.
Impreso en España. *Printed in Spain*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Fernando Bergamín Arniches



José Bergamín en Las Ventas, *1960 (fotografía de José Alcázar).*

«Sólo recuerdo la emoción de las cosas
y se me olvida todo lo demás.
Muchas son las lagunas de mi memoria,
pero más los recuerdos de mi historia».

Antonio Machado

AHORA por primera vez, se publica reunida la Obra Taurina de mi padre José Bergamín. Siguiendo las sabias palabras de Antonio Machado, uno de sus amigos y poetas del alma, nos podríamos preguntar: ¿Es su propia historia taurina la emoción sentida por él? Pensamos que sí, más que su memoria. Porque nada más lejos de lo que aquí encontrará el lector, que unos textos taurinos de recuerdos muertos, sino lo contrario, palabras vivas que reflejan siempre una misma emoción: la emoción del toreo sentido como ese «pensamiento en conmoción» del que hablaba Unamuno, esa «música callada» del alma, como ese becqueriano «espíritu sin nombre... indefinible esencia». Recuerdos del corazón y en el corazón, no memoria filológica ni estudiosa que tanto él mismo detestaba. Que nadie espere de estos escritos el dato, la fecha, la fijación de la obra. Sí estará presente la obra creadora del toreo, sentida como emoción efímera y fugaz, como sentimiento lírico y poético. Yo diría para aclararnos más, que sentida... como lo que el toreo es: obra creadora. Porque el toreo es creación de arte mágico, o no es nada.

Hay cosas que no tengo que explicar en esta breve introducción, aparentes contradicciones que no lo son, cuando podemos ver los escritos de una época del toreo que nada parecieran tener en común con otra muy posterior. Mi padre decía y repetía siempre con firmeza y hasta con cierto enfado: «Yo no quiero que me expliquen, quiero que me lean». Por ello he buscado brevedad en estas líneas para dejar libre al lector nuevo o al ya conocedor de estos textos, frente a ellos.

Es sabido que fue José Bergamín el primero en hablar y en escribir del «hacer y decir el toreo». Señalo la importancia de esta diferencia porque siempre, toda su vida en su poética taurina, sintió por encima de todo la forma de «decir» el toreo. Le interesaron y apasionaron todos aquellos toreros que antes o después, cada uno en su época, «decían» el toreo por encima de hacerlo peor o mejor, incluso de hacerlo mal. Muchos aficionados, buenos aficionados, no entendieron nunca, por ejemplo, su sentimiento manoletista; y digo sentimiento porque por Manolete sintió la admiración del «decir» único y originalísimo del torero cordobés, su elegantísimo sabor que llenaba las plazas de algo a lo que los demás no podían llegar..., ese «riesgo en el que está siempre la esperanza», que nos dice Hölderlin. Ese riesgo para Bergamín también fundamental en su modo de ver y escuchar el toreo, riesgo como antítesis del tremendismo y como negación del profesional sentido de la lidia como fórmula exterior, es decir: el sinsentido del sentimiento. Los llamados lidiadores... le interesaron poco si su toreo no iba acompañado de la gracia y el sabor, esa gracia y misterio que definió en sus «artes mágicas del vuelo»: el cante, el baile y el toreo. La gracia para él encarnada por *Joselito el Gallo* y reemplazada en la hondura o jondura de Juan...

Y así hasta llegar a su Rafael de Paula, pasando por Antonio Ordóñez, con anterioridad por el inefable Pepe Luis Vázquez..., por Antonio Bienvenida y tantos otros que llenarían sus ojos de «visiones memorables», como él mismo expresó; toreros de antes y después, pero toreros siempre.

En esta Obra Taurina encontrará el lector casi todos los nombres que fueron de su predilección, y, sobre todo, su manera personal de entender el toreo, lejos siempre de la lección, pero dentro de su milagrosa visión. Muy lejos de la crítica, de la sabiduría pedagógica y muchas veces fácil del estudioso taurino. Lo que encontrará el lector es el arte creador de escribir pensando: geométrica filosofía profunda del sentir en el arte de torear. Volviendo a Hölderlin, se sentirá siempre en este libro el juego mortal en el propio riesgo, ese que mantuvo el autor en su vida y hasta su muerte. Nunca ese riesgo donde «aparece siempre la esperanza» puede ser un riesgo razonado. Por eso escuchó tanto Bergamín durante toda su vida la música callada del silencio torero.

No podemos olvidar su admiración y exigencia del toro íntegro pero de armonía proporcionada, como nos contaba que le decía siempre *Joselito*. Defendía al toro de los mortíferos zarpazos verdes de cualquier Sociedad Protectora de Animales. Quería ver su muerte en la plaza.

Desde este incierto presente no le hubiera gustado mucho —pienso— ver terminar a Curro Romero en una Academia, porque no le gustó nunca ninguna. Sin embargo admiró de verdad el toreo, el misterio, la gracia y la pasión del gran torero sevillano. Hubiera sentido, creo que hasta lo más profundo de sus huesos, el riesgo casi metafísico de ese torero de época que no alcanzó a ver y que se llama José Tomás. Y Julio Aparicio, lleno de gracia dramática y jonda. También Javier Conde cuando cuaja un toro de verdad. Llegó a ver a Pepe Luis hijo y admiró su naturalidad angélica.

Para terminar, pediría al lector de esta obra que la entendiera con las palabras de Steiner sobre la vida: «Hay un gozo intelectual concentrado e instantáneo». ¿No es eso acaso el toreo?

A manera de prólogo

EL TOREO, CUESTIÓN PALPITANTE

José Bergamín
Madrid, 1961

El autor de la *Filosofía del Toreo,* nos dice que «un hombre con un trapo rojo en la mano delante de un toro no es un problema, es una atrocidad». De la tragedia griega nos habló Nietzsche como de «un problema con cuernos»; lo cual nos parece otra especie de atrocidad —la de la tragedia en el teatro de los griegos— y tal vez de no muy diferente especie que la de una corrida de toros. Al menos, de no muy diferente aparición significativa. En la tragedia griega se nos muestra al hombre ante el destino como en el ruedo de la plaza de toros al hombre ante el toro. En ambos casos la manera de situar o colocar al hombre ante el riesgo mortal de su vida nos parece una atrocidad. Lo que separa estas dos imágenes es su realidad inmediata. En la tragedia se nos representa imaginativamente una vida en pura ficción, en mera apariencia para los sentidos y su entendimiento. De este modo ha podido decirse que el espectáculo trágico nos espanta y nos purifica; por eso mismo, por realizarse o verificarse para nosotros fabulosamente. Nosotros podemos volver repetidamente a contemplar cómo Edipo pierde sus ojos, cómo infierna trágicamente su vida por su propio destino, sin que perdamos nuestros propios ojos al contemplarlo, sin que nuestra propia vida padezca el destino trágico de Edipo personalmente. En el espectáculo de una corrida de toros, en cambio, lo que vemos, lo que miramos, no es una representación fabulosa, sino el hecho real del hombre —de un hombre, el torero— que, efectivamente, se está jugando en aquel trance peligroso de torear, no

solamente su propia vida —que puede, a su vez, representársenos como nuestra—, sino el sentido y razón mortal de esa vida; o, diciéndolo de otro modo, su *significación torera.*

Cuando un torero sale a torear, claro está que se está jugando su vida; pero se está jugando de esa vida suya algo que es más, mucho más para él que su vida en aquel instante: el torear bien, salvándola de ese mortal riesgo; el ser o no ser de verdad un torero, un buen torero. El torero, el buen torero, no sale a la plaza para que le coja y le mate el toro, sino enteramente para lo contrario; para matar al toro él. Toda la corrida se hace para preparar esa muerte del toro. A esto llamaba *Pepe Illo*, en su lúcido vocabulario todavía dieciochesco, *lidiar*. «La lidia en las plazas —escribía *Pepe Illo* (cito textualmente)— es el acto de jugar los toros». Del *porqué y* el *cómo* de este juego trata su *Tauromaquia*, su arte de torear. Por principio, la finalidad de la *lidia,* según *Pepe Illo*, es la muerte del toro. ¿Pues qué significa esta muerte?

Es la sucesión de las *suertes* que componen el espectáculo de este juego se le llama *suerte suprema* a la *suerte de matar.* Y que no es ésta poca suerte —la de matar bien a un toro— lo saben todos los toreros; que, precisamente se titulan profesionalmente de ese modo: «matadores de toros». También *espadas.* La finalidad de la lidia, su *suerte suprema,* es la muerte del toro por la espada. La cogida —y, sobre todo, si es mortal— es siempre un accidente que no significa absolutamente nada más que un accidente: desdichado, desdichadísimo para el que lo padece; terrible para el que lo ve; pero que, por decirlo así, rompe el juego torero, se sale de él, lo contradice y lo traiciona. La muerte, presente en la plaza desde que sale el toro, no le corresponde nunca al torero porque le corresponde siempre, única y exclusivamente, al toro. Pero a éste le corresponde con tal entereza y verdad que es ésa la razón de ser y el sentido de todo el juego. Juego trágico y verdaderamente atroz.

En el juego trágico, atroz de la tragedia griega (y su sucesora senequista romana) lo que se representa es una *fuerza lastimosa* del destino para el hombre; lo que ese juego escénico significa es que el destino es más

poderoso que el hombre y lo mata. En el juego espectacular del toreo en el ruedo sucede al revés: que se nos representa fabulosamente un hombre que puede ser o hacerse más fuerte y poderoso que su destino. La figuración luminosa del torero significa ese maravilloso poder de la inteligencia humana que por un aparente acto de juego, al matar al toro, nos dice que se puede matar a la misma muerte. Nos lo dice haciéndonoslo ver de ese modo espectacular y admirable. Digo que nos lo dice haciéndolo por el *decir* y el *hacer* toreros.

El toreo no puede presentársenos nunca como un problema —ni siquiera como «un problema con cuernos» como la tragedia para Nietzsche—, sino como lo que es, en realidad, según el filósofo tauromáquico: como una atrocidad que, por serlo, puede hacerse cuestión o pregunta, poniendo en cuestión todo. Y en viva cuestión palpitante. Cuestión y no problema; interrogación viva, atroz, ante el hombre y su propio destino. Destino que no es justamente el de morirse, sino el de vivir, venciendo —con sus luces de inteligencia o entendimiento o razón, inmortales— al oscuro destino mortal; venciendo y matando a ese toro que es la muerte misma.

Pues ¿cómo se mata ese toro? Empezando por torearlo bien. Y ésta es la «cuestión» (que diría el antitorero Hamlet): torear y torear bien. Cuestión viva, cuestión palpitante de vida, de sangre, de verdad...

Las cosas del toreo no son tan claras como nos lo parecen. Podríamos intentar verlas, sin embargo, a través de esa transparencia luminosa que el toreo nos presenta. Y más, teniendo en cuenta que el espectáculo admirable de las *suertes toreras* salta a la vista, salta a nuestros ojos como el venado fugitivo: es un «visto y no visto». Por mucho que detenga el torero sus manos, parando sus pies, en el lance torero, «cargando y tendiendo la suerte» —como nos dice *Pepe Illo*—, pronto esa bellísima imagen viva del toreo se borrará de nuestros ojos. No nos quedará de lo visto otra huella que la del recuerdo al evocarlo. *Visto y no visto.* Por mucho, repito, que quiera detenerse el *lance,* la *suerte,* la imagen viva del torero y el toro, hasta en su evocación volandera perderemos su permanencia. Del toreo

como de nuestra vida humana nos dijo en un angustioso verso barroco Calderón: «Lo que nos queda es lo que no nos queda».

Por eso llamamos nosotros al toreo el *Arte de Birlibirloque. Visto y no visto.* Prodigioso. Maravilloso. Milagroso. Mágico. ¿Y qué quiere decir esto? ¿Será el toreo, como el cante y el baile en sus radicales honduras andaluzas analfabetas, un *arte mágico del vuelo,* que dijo Lope? ¿Pues qué magia es ésta? *Tauromaquia* o *tauromágica,* que en su brevísimo tratado compendió *Pepe Illo* diseñándonos sus *Principios.* «Principio quieren las cosas»: *principios*. Y, sobre todo, estas *cosas claras* (y oscuras) del toreo.

El hombre busca la escapatoria del tiempo en el tiempo mismo, dijo un poeta: como la de la muerte en la muerte, añadiríamos, y la del amor en el amor.

El toreo, como el baile, temporaliza su propia escapatoria viva buscando en la huida de sí mismo su invisible razón de ser. El baile la busca en la escapatoria del amor; el toreo, en la escapatoria de la muerte.

«¿Quién oyó las pisadas de los días?», pregunta Quevedo. ¿Pues quién las vio? ¿No será verlas, pasajeras, el ver bailar y torear?

«Quien más ve, quien más oye, menos dura», añade Góngora. ¿Y qué dura menos que el baile y el toreo, que ver bailar y torear? Y Tirso de Molina:

Vuela el mal con pies de pluma.
Viene el bien con pies de plomo.

Como si el mal, que se nos va volando en este modo, que se nos va bailando, no fuera sino como la vida misma; o el amor; y el que se nos viene, pausadamente, con paso, y con peso de plomo en los pies, como el torero (paso de baile y de banderillas) fuese también, por ese mismo amor, el bien de la muerte. El bailarín, la bailarina, vuelan con pies de pluma, como el mal de la vida que por el amor se nos escapa. El torero

viene, paso a paso, con la muerte, andando con sus pies de plomo, con el sueño: y clavándolos en la arena de ese modo, aplomándolos o plantándolos en el suelo, como si quisiera arraigarse en él con una inmovilidad de espanto. El baile tiene pies de pluma para huir del amor, como de la vida, cuyo mal nos escamotea. El torero tiene pies de plomo, para avanzar hacia la muerte, cuyo bien nos adelanta con su burla. Uno y otro se encienden de luces inmortales de racionalidad, fuera de sí mismos, trascendiéndose. Y son cosas de ver, y muy de ver y de mirar, uno y otro, porque son cosas luminosamente verdaderas y vivas: al ser, y por serlo, cosas por el estilo: por un mismo estilo; el de la inteligencia iluminada de razón por la llama oscura de pasión humana que la enciende, tan de veras como de burlas. «Vuela el mal con pies de pluma», como el baile. «Viene el bien con pies de plomo», como el toreo: haciendo de la vida y la muerte, por el amor, el baile y el toreo, burla y pasión del hombre invisible.

«¿Habéis visto a un cantaor?», preguntaba Rubén Darío. Y no solamente si le habéis oído. ¿Habéis oído, por los ojos, preguntaríamos esa otra música visible, sí inaudita, del baile o del toreo, música celestial y pitagórica?

Un grito que vimos salir como un cohete de la sombra ardiente del tendido, una tarde, en una corrida de toros —el grito de un espectador entusiasmado por la perfecta ejecución geométrica y musical de un par de banderillas—, decía así: «¡Eso no lo mejora ni Pitágoras!». Ni el grito tampoco.

No es música solamente
la de la voz que acordada
se escucha, música es
cuando hace consonancia.

Esta bellísima estrofa de Calderón, que define la música como poesía y la poesía como música, conviene, mejor que otra definición cualquiera, al baile y al toreo: artes mágicas, porque las hace mágicas, como diría Lope,

el vuelo de su pura consonancia; el ritmo natural y regular, de su equilibrio vivo. Y «el equilibrio, como pensaba Novalis, es el estado genuino de la libertad». También la poesía, la verdadera poesía, se burla de la poesía como el pensamiento del pensamiento, según Pascal: y se burla escamoteándose a sí misma como el baile y como el toreo, al aprisionarse, para libertarse, en el verso. Como hace la figuración torera y bailarina. «Música es, cuanto hace consonancia»: y poesía y baile y toreo.

El equilibrio vivo que genera esa libertad, paradójicamente, por la prisión del amor que la enajena, se hace paso de baile en la danza, pase o *suerte* ante el toro por el engaño del torero. Tal ritmo, tal ficción, como la de la sangre en los pulsos y en el rostro, debe quedar encadenada, presa, en la figuración o dicción viva, para exprimirse o expresarse, de esa manera, sin perderse. Ritmo, ficción y dicción palabreras o fabulosas hacen posible la poesía, según el Dante; cualquiera de estos tres elementos, si se ausenta, la mata, la destruye; porque tan sólo los tres juntos, unidos, establecen el equilibrio que la genera y la liberta: son ese «estado genuino de la libertad». Como en la danza y como en el toreo.

Las artes son libres, liberales y libertadoras: la poesía, la música, la escultura y pintura y arquitectura; y el baile y el toreo. Todas pasan, ninguna queda. Las que pasan antes, las que van pasando al mismo tiempo de su nacer, las que, a un mismo tiempo, se generan y mueren —artes mágicas del baile y el toreo— nos dicen mejor todavía que las otras el misterio y milagro vivo de su ser, saltando, y salteándonos, con su mortal engaño, a los ojos. «Quien más ve, quien más oye, menos dura.»

Y no siempre ve más quien más mira. Ver para creer es más difícil que creer para ver: y hasta que ver para mirar. Creer lo que no vimos, que es definición superficial de la fe, mucho más fácil, como decía el creyente Patmore, que creer lo que vemos; que es, o puede que sea, la razón. «El engaño a los ojos» del toreo y del baile siempre tiene razón de ser, porque tiene pasión oscura y clara, que es pasión viva, de dejar de serlo: de dejar de ser lo que son, cuando empiezan y acaban, a un mismo tiempo, de aprender a serlo. «Aprende a ser lo que eres», aconseja Píndaro: bailarín o

torero; aprende, también, a dejar de serlo. O sea, a serlo «hasta dejar de serlo». «*Fratelli a un tempo stesso amore e morte.*»

Hermanos, juntos en el tiempo, a un mismo tiempo o por el mismo tiempo, decía Leopardi que eran el amor de la muerte. Por la misma razón que es pasión viva, amorosa y mortal, lo son el baile y el toreo.

La emoción poética —o musical— del toreo, como la del baile, empieza cuando acaba, y precisamente en donde acaba, la presencia personal del torero, y con ella, la sensación del riesgo mortal que puede correr el que torea. Este riesgo personal del torero no tiene emoción torera posible: al contrario, elude esta emoción, o la ofusca y la tapa con su sombra. La emoción del toreo no se produce para el espectador, sino cuando el torero logra apagar enteramente su propia existencia personal, oscura, enmascarándola con las luces del traje que la inmortaliza: con esa prodigiosa y mágica ilusión de su burla en la que se escamotea a sí mismo. Y esta burla torera, al escamotearnos luminosamente con la revelación poética de la figura del torero y su figuración por la *suerte* que ejecuta, su propia vida singular, sombría, insignificante, afirma el toreo como cosa maravillosa; como «maravillosa visión» traspasada de su propio sentido y significado trascendente. El riesgo con que ese milagroso trance visual nos estremece es el que corre ante nuestros ojos la viva figuración, maravillosamente fugitiva: la magia mortal, e inmortal, como diría Lope, de su vuelo: el que se nos va ya volando, de ese modo, como el tiempo, como la vida, como el amor…, ocultándonos con esa huida, pasajera, callada, misteriosa, como para el toro por el engaño del torero, la espada invisible de la muerte: de nuestra propia muerte; que lo es, como la del toro, y no como la del torero, que, por ella, arriesga la suya. Lo que nos emociona puramente viendo torear no es el supuesto riesgo accidental, particularísimo e insignificante de esos supremos momentos del torero, sino el otro riesgo, profundo y secreto, que se nos revela, con él, por la figuración y naturaleza efímera, temporal, pasajera, huidera, inevitable e ineludiblemente mortal del arte mágico, ilusorio, aparentemente inmortal, que realiza. Arte exhaustivo, y tan barroco, que encuentra su epitafio en aquel verso barroquísimo

que citamos antes de Calderón, con el que finaliza, como un pase natural, o un soneto: «Lo que nos queda es lo que nos queda»: el baile y el toreo.

En el toreo, como en el baile, se proyecta siempre una sombra de mentirosa emoción humana engañadora: que es su trampa viva; erótica en la danza: mortal en el toreo. Es sombra que cubre con su velo de sangre nuestros ojos, nuestra mirada, para ocultarnos, con pretexto de subrayarla, la presencia o revelación viva, verdadera, de lo que más queremos al mirarlos: la burla del amor y de la muerte. En el baile el equívoco sexual, si no supera su sensacional erotismo, corrompe y destruye la danza.

En el toreo, el equívoco sensacionalista del riego mortal que puede correr el torero, corrompe y destruye también su valor poético, sustituyéndolo o falsificándolo con otra especie de valor, el de la valentía, que, en cuanto se hace visible y manifiesta de ese modo, niega al toreo mismo: porque lo apaga, porque mata su luz, desenmascarándonos su muerte.

Hay cierta tendencia en el espectador de corridas de toros, que se podría llamar pornográfica, de una representación, más o menos teatral y sensacionalista de la muerte; lo que es algo mucho peor, cosa más turbia y corruptora de los sentidos, que la pornografía erótica. Ese sensacionalismo mortal, como emoción buscada o provocada para el espectador por el riesgo personal e intransferible del torero, afianzando en él una emotividad tan turbia, es una deformación pornográfica del toreo mucho más sucia y fea, por sangrienta, que la del erotismo aludido, expresamente para eludirlo, por la danza.

¿Qué duda tiene que cuando salta a nuestra vista, feroz y felina, la *bailaora,* provoca en el hondón oscuro y entrañable de nuestro ser en su raíz generadora, eso que llamaba Schopenhauer «la meditación del genio de la especie»? Pero esta misma provocación, turbiamente instintiva, será la que la bailaora o bailarina supere con su propio baile. Pues si no logra superarla, trascenderla, aun sin traicionar su misteriosa motivación erótica, su danza se quedará en la expresión torpe de un remedo animal, de una

caricatura, que apenas acariciará nuestros sentidos impacientes sino para irritarlos con ese equívoco erotismo inútil, estéril y repulsivo como un vicioso afán de ilusiones onanísticas.

También en el espectáculo del toreo cabe un erotismo invertido, que es como una pornografía de la muerte: el del espectador que busca la emoción física del riesgo que corre el torero para estremecerse tranquilamente con su imagen. Ese espectador pasional es un impotente asesino sin saberlo: un macabro onanista del crimen. (Ese espectador energuménico que protesta y pide sin cesar el toro más grande, es un homicida frustrado por falta de imaginación.)

Dijimos, y hay que repetirlo, que la cogida del torero en la plaza, aunque sea mortal, es siempre un accidente fortuito; y lamentable, muy lamentable, pero sin significación torera: como la torcedura del tobillo de la bailarina o la caída del caballista o de la trapecista sin red, o la del aviador.

En el toreo, como en el baile, no hay más que una emoción verdadera y viva, la estética, artística o poética, o como mejor la queráis llamar; y que es la única verdaderamente, profundamente, vivamente humana: la emoción del estilo. Un torero, como un bailarín, no vale solamente por su escuela, sino, quizás únicamente, por su estilo. El único valor torero es el estilo. Y el estilo no es el torero, sino el toreo mismo.

Aquel personaje teatral de Lope —una mujer—, que decía «que hay hombres de tal donaire —que tienen alma en el aire— de cualquier movimiento», afirmaba, definía la figura humana como figuración torera o bailarina; afirmándola, como añadiría Calderón, «siguiendo el dictamen del aire que la dibuja». Y así se dibuja, se define, por el aire, por el alma, por el tiempo, que es un movimiento en el espacio visible, el baile y el toreo. Uno y otro son y tienen «alma en el aire de cualquiera movimiento». Y ese alma corporizada en una figura inmortal de baile o de toreo, es su estilo, el estilo: donaire, o don de alma. Mirad hasta dónde se extrema el estilo puro de bailar o de torear, en esta bailarina o en aquel torero, y tendréis, con exactitud, la valoración más verídica de su arte, de su alma; que, en cuanto

torera o bailarina, lo es inmortalmente pasajera, perdurablemente mortal. Y ésta, el alma, en el aire, el alma en un hilo de aire —en su invisible hilo temporal— será la razón que nos emocione al contemplarla: la de su feliz e infeliz escapatoria viva; como la del amor, como la de la vida, por la muerte.

El tiempo apaga la claridad o la luz de las cosas en nuestra mente, las oscurece y asombra porque, en su noche oscura, desaparecen para nuestros ojos, se nos pierden de vista. La noche de los tiempos para el toreo como para todas las otras cosas que vimos o que vemos en el mundo nos arrebata su imagen viva. Lo que nos queda del tiempo pasajero es lo «que no nos queda» de lo que es, sino porque deja de serlo. Todavía el torero en la plaza, para el juego o corrida de toros, que se nos ofrece como fiesta, viste traje de luces inmortales. Y ese traje de luces significa expresamente un anacronismo; una especie de desafío al tiempo, puesto que el torero, con muy pocas modificaciones decorativas, sigue vistiendo el mismo traje del final del siglo XVIII, en el que nació el «Siglo de las luces», precisamente. Y por eso, siendo una cosa poco o nada razonable el toreo, es una cosa tan aparentemente racional. En todo: en su disposición y orden, en su finalidad y principio, en su ejecución y ejercicio. La racionalidad de este «acto de juego», según su inventor (—o uno de sus primeros o principales inventores— *Pepe Illo*) es tanta, que puede el torero ejercerlo, ejecutarlo, si consigue su maestría, de manera racionalísima, con exactitud y seguridad matemáticas.

Pepe Illo en su *Tauromaquia*, define y demuestra matemáticamente los *Principios* del arte de torear. Muchas de estas reglas ni siquiera han cambiado su dicción expresiva o explicativa. La experiencia que las dictó a *Pepe Illo* hace ya más de siglo y medio sigue siendo la misma hoy. Algunos de sus términos de figuración o definición se conservan intactos y vigentes para el toreo. Siguen llamándose «suertes» de torear los *lances* de capa y pases de muleta, la pica, la muerte con la espada, las banderillas... Notemos que es la palabra «suerte» la que precisa y determina todas estas cosas. Todas estas cosas al parecer tan claras como oscuras en su ser mismo, y tan difíciles de realizar o verificar. Y también podemos advertir

lo que exactamente en el toreo significaba para *Pepe Illo* esta otra palabra decisiva: «el engaño». «Engaño —nos dice (cito textualmente)— es la capa o muleta u otro cualquiera objeto que se tiene en la mano para *engañar* (o burlar) y *sortear* al toro». Fijémonos en esto: en que el engaño es el objeto con el que se engaña, es decir, un instrumento «que se tiene en la mano», dice *Pepe Illo*, y no solamente para engañar o burlar al toro sino también para *sortearlo*. Preguntémonos si *sortear* y *engañar* (al toro, por supuesto) significan una misma cosa.

En otra definición de su vocabulario tauromáquico nos dice *Pepe Illo* que «obedecer el engaño»: «es cuando el toro atiende a él y lo sigue por donde quiera en la *suerte*». Con lo que ya parecemos advertir que el *engaño* y la *suerte* son diversas cosas, aunque la *suerte*, el *sortear* (el torear mismo) se haga con el *engaño*: con el engaño pero no *con engaño*, sino con *sorteo* o ejecución verdadera de la suerte. El torerísimo don Juan Tenorio no engaña a las mujeres, al contrario, las desengaña. El torero no engaña, desengaña al toro. Ésta, al parecer sutilísima diferencia, importa mucho. Como la que atañe a otro término esencial del torear bien: la palabra *burla*. *Sortear y burlar* tampoco son la misma cosa; aunque en el toreo quepan juntas las dos acciones diferentes que con ellas se designan.

El maestro Domingo Ortega nos ha dicho que *burlar y torear* bien son muy distinta cosa. Torear bien, creo, si no me equivoco, que es lo que *Pepe Illo* llamaba «sortear» precisamente. *¿Sortear, engañar, burla?* —¿Diréis que es vano empeño bizantino y teorizante el tratar con tanta sutileza de diferenciarlos?—. A *Pepe Illo* no se lo parecía.

Esto nos lleva como de la mano —y de una mano muy torera— a comprender por qué, para los que vemos el toreo desde fuera, para sus aficionados o espectadores, se extreman, y acaso por extremarse de ese modo, se tocan, estos términos extremados de *sorteo* o *toreo, burla, engaño.* Burlar al toro solamente con «el engaño» o con engaño no es *sortear* (o sea, no es torear de veras) porque no es dominar, «dominarlo». He aquí un término: *dominar;* que no está, me parece, en el vocabulario clásico de *Pepe Illo*. Dominio es *señorío.* Dominar —diríamos a modo gracianesco—

¿es enseñorearse del toro por la burla o burlarse por el señorío? ¿Pues a tal señor tal honor? ¿O es, bien, sortearlo, enseñorearse de él por la *suerte,* por la *suerte* torera?

El toreo debe siempre hacerse «sorteando» o «burlando» al toro. Y conste que burlar al toro no es nunca burlarse de él. Como hacerle seguir el engaño no engañarle con trampa ni truco. Nada nos puede aclarar tanto lo que significa «sortear» a un toro (que es lo mismo, repito, que torearlo) que la exactísima definición de *Pepe Illo* del «cargar la suerte». Ésta es, nos dice: «Aquella acción que hace el diestro con la capa, cuando, sin menear los pies, tuerce el cuerpo de perfil hacia fuera y alarga los brazos cuanto puede». Definición a todas luces insuficiente, pero aclaratoria, sin embargo; sobre todo, si se la añade esta otra que él llama «tender la suerte»: «Tender la suerte —nos dice— es lo mismo que cargar la suerte, con la diferencia que se lleva más tiempo tendido el engaño». Y esto lo mismo con la capa que con la muleta. Y si añadimos todavía esta otra del «empapar en el engaño», lo que entenderemos mejor: «Empapar en el engaño: expresión que se usa para significar la acción de pararle en el engaño al toro, procurando que no tome otro objeto y lo tome por fuerza». ¿No os parece que encierran estas definiciones todo lo esencial o fundamental del arte de «sortear» o torear bien? ¿Del mágico Arte, visible o invisible, de Birlibirloque?

Engaño, burla, suerte... Para que haya engaño verdadero y no mentiroso o tramposo tiene que haber suerte. *Para* que haya burla verdadera y no mentirosa o tramposa tiene que haber suerte. Todo el toreo, para *Pepe Illo*, se rige por esta mágica palabra toreadora: *suerte.* Torear es *sortear.* Y esto que nos parece tan claro, porque lo es, no deja de sernos, por su luminosa claridad precisamente, misterioso, misteriosísimo. Misterio en plena luz o a plena luz, y misterio de esa luz misma. Viste de esas luces de tan misteriosa racionalidad el torero su propio cuerpo luminosamente: graciosamente. Como en el circo el *clown* —escribí hace tiempo— «y el sacerdote revestido para oficiar». Son tres gracias distintas las que significa cada uno —añadí—: «a cada cual la suya». (Por eso, lo oscuro es el toro. Todo lo demás está claro. Hasta la muerte.)

La noche oscura de los tiempos, decía que apaga las luces vivas, las cosas claras del toreo. Esta oscura noche de la historia oculta en sus tinieblas impenetrables un pasado torero que apenas suma, en realidad, un poco más de siglo y medio. Esto es, que para quien tiene, como yo, la edad de *Joselito*, no mucho más de medio siglo de esa, perdida en la noche de los tiempos, historia del toreo, ha podido ver viva una tercera parte. Con esta experiencia se puede ya reflexionar. Y hasta comprender con zozobra, pero con vivo aliento de esperanza, el destino tenebroso que, como un toro, parece siempre apoderarse del ruedo español. ¿No nos servirá alguna vez esta lucidez del toreo para que veamos mejor, más claro y temible, ese humano o divino destino nuestro, como un toro al que hay que burlar y sortear de veras y no engañar con trampas? Pulsemos en esta pregunta, en esa cuestión viva y palpitante, si sangrienta, qué es el toreo, la verdad secreta de latido. Si la estamos sintiendo, aunque nos duela, y por lo que nos duele, es porque ese latir enmudecido expresa, vivo, un corazón...

Del dicho al hecho hay mucho trecho. Pero del hecho al dicho, no. El toreo se dice cuando se hace. Y no al revés. Porque el hacerlo siempre depende del toro. Este *hacer* el toreo va unido a su *decir.* Me explicaré. Se puede torear bien o hacer bien el toreo y no decirlo de ese modo. Se puede, aparentemente al menos, no torear bien, no hacer bien el toreo y decirlo admirablemente. El toreo que *se hace* bien y *se* dice mal no deja huella ninguna imaginativa en nuestro recuerdo. En cambio, lo contrario, sí.

Los toreros que fueron figuras del toreo lo fueron por su *decir* el toreo precisamente; por su poderosa personalidad figurativa en la plaza. Hacían el toreo, bien o mal, mejor o peor unos que otros, pero todos ellos, y cada uno, al hacerlo, lo *decía* con personalidad propia: ¿misterioso *decir* es este que supera al *hacer* en el juego de los toros?

Precisemos hasta qué punto es esto cierto del hacer y decir toreros; y si es justo y exacto decir que hace el toreo mal quien lo dice inmejorablemente. Para calificar de bueno o malo «el hacer» el toreo tiene que ponerse, o suponerse, como hizo *Pepe Illo*, un arte o ley de su ejecución

y consiguiente cumplimiento. El principio de estas reglas o normas, por su propia procedencia empírica, no puede convertirse jamás en dogma. Se puede y se debe suponer que el toreo, todo el toreo, se hace para *dominar* al toro, ganándole en el juego la vida y la muerte: salvando la vida el matador para darle al toro la muerte. Este principio y fin de la lidia y juego del toreo tiene de base, efectivamente, su eficacia. Hasta aquí estamos en «el hacer» torero. Pero este hacer el toreo, bien o mal según su eficacia, se expresa, se *dice* de diverso modo según sea su hacedor o ejecutante. De aquí el que se pueda hablar de su valoración estética, artística y no solamente deportiva. Hay toreros y toreros, claro es. Con estilo propio y personal. Los esquemas del arte de torear son demasiado simples para que su sola ejecución, por exacta que sea, pueda decidir su valor artístico.

El toreo es «arte mágico del vuelo», por momentáneo y pasajero, por imposibilitado de duradera permanencia. La emoción del toreo, para el espectador como para el torero mismo, es una emoción que supera con mucho la de su riesgo: que necesita superarla para que el toreo no se convierta en una especie de turbadora pornografía de la muerte decíamos. Del mismo modo que en el baile supera la bailadora la emoción sexual que le determina eludiendo sus inmediatas referencias institutivas, superándolas estéticamente.

Vemos, pues, que en «el hacer» del toreo su eficacia misma se supera por su *expresión,* por su *dicción* viva de las *suertes.* En todas y cada una de las *suertes,* el torero, no solamente *hace* el toreo al ejecutarlas, sino que *lo dice;* y lo dice (si es un buen torero de veras) con estilo propio, con singular y particularísimo *estilo* o *forma* de decirlo, que es lo que da plasticidad —permanente en lo fugitivo— a un *lance* que decimos bello o perfecto.

Los esquemas abstractos del torear —sus reglas o leyes— apenas si han cambiado desde *Pepe Illo*. Han cambiado, diréis, relativamente, y naturalmente, en cuanto ha cambiado el toro. Sabemos que es el toro el único que *manda* en el toreo. Claro es. Para que con él pueda justamente *hacerse* el toreo. El toro en el ruedo es el que sitúa críticamente al torero, marca y determina los terrenos, los *sitios* del torero, *pone las cosas en su sitio*,

y con su ímpetu tenebroso, por la embestida, las aclara o enciende o ilumina de verdad torera.

Son estas *cosas claras* del toreo las que nos ponen siempre en evidencia, porque nos ponen en cuestión, al toreo mismo. Y en cuestión viva, palpitante de sangre y de verdad. Como nos pasa con su historia. Siglo y medio tiene esta historia del toreo español. En historia española de ese siglo y medio son esas cosas claras como un espejo o, tal vez mejor, como un claro cristal transparente que nos muestra sus hechos y hombres, toreando a su propio destino, al que dominan o al que burlan; o que les burla y domina a ellos.

La historia torera de nuestro siglo XIX español —que son las dos terceras partes de la historia del toreo— la podemos evocar y significar con el solo nombre de *Pepe Illo* porque todo este siglo de torería empieza con la imagen viva de este torero y acaba con su imagen muerta, convertida en estatua de escayola que simula de piedra: *la estatua de Don Tancredo*. Yo no alcancé a verlo. Pero filosofé sobre su estupenda aventura «senequista», y hasta me parece que fui el primero en designar con este calificativo de «tancredismo» ciertas derivaciones del toreo iniciadas a la muerte de *Joselito*: una especie de paralización total progresiva del toreo mismo.

Esa paralización que digo, iniciada en la torpeza, desgarbo, lentitud y *feísmo* de la figura del torero en la plaza, ese «esperpentismo» valle-inclanesco que, extremándolo en sus imágenes o figuras toreras, *caricaturicé* en la de Juan Belmonte frente a *Joselito*, me hizo profetizar entonces una decadencia del toreo que, andando el tiempo, he visto cumplirse sólo en parte; pues otras figuras del toreo borraron aquel sombrío apagamiento de las *suertes;* aquella confusión de terrenos que invertía los términos del juego, haciendo poco menos que embestir al torero y torear al toro. Volvieron por la gracia y destreza, por la alegría y dominio o señorío del arte «birlibirloquesco» de torear, otros toreros. El mismo Belmonte en la madurez magistral de su arte, volvió a realizar y verificar el toreo admirablemente.

Sin embargo, el parón o éxtasis «tancredista» —la máscara de la estatua escayolada, paralizada por el miedo que alardea de valor— siguió

oscureciendo la plaza, asombrándolo todo, incluso al público, con nuevos recursos e invenciones desintegradoras de las *suertes.* En su acción y en su dirección misma.

Se creyó por algunos toreros que era más emocionante torear sin «cargar ni tender la suerte» —como había enseñado *Pepe Illo*—. Y para poder hacerlo así, se bajaron los brazos, se echó el cuerpo atrás en vez de adelantarlo hacia afuera, se hizo un lance lento, largo, lánguido, desmayado, paralizante. Se practicó como virtud el viejo vicio de «dormirse en la suerte». Cuando lo único que «importa» en la plaza (como en el amor según el burlador sevillano) es «no estar dormido». No solamente se llenaron de telarañas los ojos del espectador y del torero, sino de musarañas soñadoras su pensamiento. Se creyó que se podía pensar, hacer y decir el toreo de ese modo. Y así, efectivamente, se ha pensado, se ha hecho y se ha dicho el toreo de esa manera, que es amaneramiento.

Pero me inquieta —en el toreo como en la vida histórica de España— ver al torero, al español, echar el cuerpo atrás, dejando caer los brazos con desmayo, «dormirse en la suerte» (en *su suerte,* buena o mala): entregarse por completo, ciegamente, a un destino mortal, sin querer torearlo para dominarlo o burlarlo siquiera; sino, ignorarlo, escamotearlo, deshaciéndolo, desdiciéndolo, desintegrándolo de humana razón y sentido. Miremos al torero y al toro en el ruedo. Y pensemos que no «cargar y tender la suerte», estándose quieto, es *descargarla* y distenderla; *humillar* al toro para pasarlo (no para escamotear el peligro, que éste existe siempre y acaso mayor de ese modo) sino para escamotear su verdad, es *deshacer y desdecir* el toreo; todo el toreo; desfigurarlo como lo que es en realidad, de veras —y de burlas—: como pregunta trágica, como cuestión viva y palpitante.

A las luces claras de este juego, en el que «todo es verdad y todo es mentira» —en el que todo son veras y son burlas como en el Quijote—, procuramos estar despiertos, muy despiertos; que «importa no estar dormidos»: es lo que más importa. El toreo es un despertador vivísimo para los ojos; tanto que se nos mete por los ojos con sus verdades luminosas:

que nos enseña a ver cara a cara a la mentira y al horror de la sangre y de la muerte para encender e iluminar la vida de otro maravilloso entendimiento.

¿Acabaremos nunca de aprender todo lo que el toreo nos enseña?

«Porque, a la verdad —escribía *Pepe Illo*— en este arte tauromáquico siempre se está aprendiendo. No fuera él tan recomendable si no tuviera esta cualidad brillante de infinito». Y añade inmediatamente *Pepe Illo*: «he finalizado».

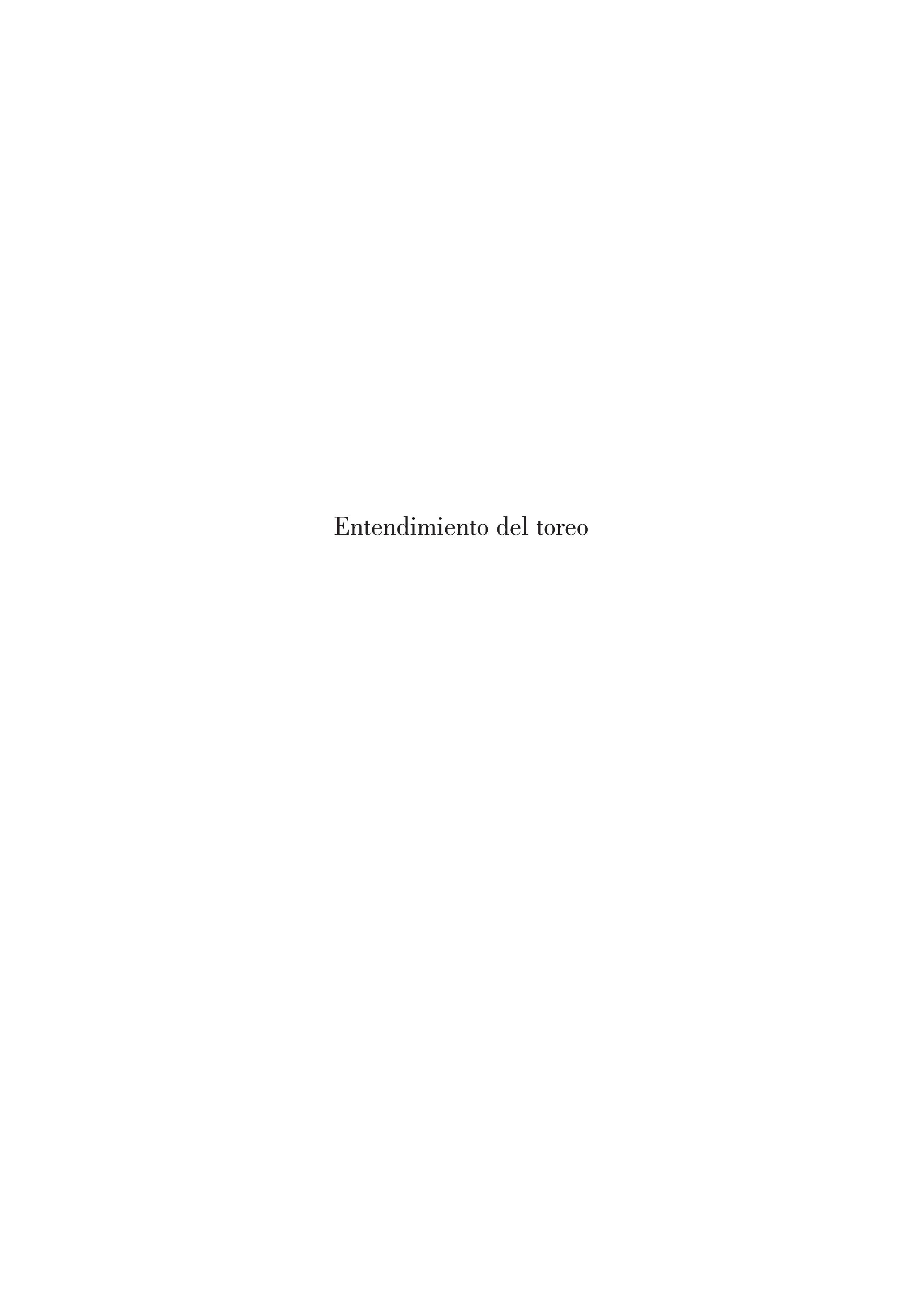
Madrid, 1961

EL ARTE DE BIRLIBIRLOQUE

Plutarco
Madrid, 1930



Manuel Ángeles Ortiz (Escuela de París - Grupo Picasso), años cincuenta. Inédito.



Entendimiento del toreo

En el toreo todo es verdad
y todo es mentira.

El entendimiento del toreo es, naturalmente, consecuencia de una limpia y fina sensibilidad: porque el toreo es lo que hay que ver, cosa de ver, y de entender, por consiguiente: cosa, objeto de la percepción y el razonamiento. Sin sensibilidad o percepción sensible no hay entendimiento de ningún arte o juego; pero lo percibido, o, como dirían los místicos, lo sensado, si es condición de lo concebido, no determina su valoración: el criterio que acepte o rechace el toreo será una cuestión de sensibilidad, como suele decirse, cuando lo sea de inteligencia, de entendimiento racional, y el entendimiento de una cosa es ajeno o independiente de nuestra voluntaria adhesión o repugnancia a ella; el entendimiento no acepta ni rechaza nada, sino sencillamente, lo evidencia, lo verifica.

El espectáculo de una corrida de toros no vale únicamente por la impresión sensible que nos causa, por muy sensible que pretenda ser esta impresión; mientras más puramente sensible (confusamente perceptible) sea, será menos inteligible, y más lejos estaremos, por tanto, más imposibilitados, de establecer ningún criterio moral o estético con que poderla valorar. Para saber lo que valga moralmente o estéticamente el toreo, tendremos, ante todo, que entenderlo. ¿Y cómo podremos entenderlo mientras repugne a nuestra sensibilidad, si nuestra sensibilidad se opone confusamente a ello? Los que, pretextando esa exquisita sensibilidad, se niegan a su entendimiento, podrán presumir de lo que quieran; de todo,

menos de entendimiento; podrán presumir de instintiva, primaria, rudimentaria sensibilidad, refleja como la de un animal cualquiera; sin que estos reflejos psicopáticos indiquen necesariamente delicada sensibilidad: más de un insensible picador de toros, brutal, se ha desmayado a la vista de una gota de sangre. Una sensibilidad fina verdaderamente es una sensibilidad firme, segura, ejercitada, como la del operador en cirugía; o sea, de rapidísima concepción o racionalización; y solamente esta rapidez funcional en el proceso de lo sensado puede concebir el toreo; es decir, abstraer, conceptuar tan rápidamente por el pensamiento una experiencia sensorial. Esa verificación peligrosa de relaciones evidentes desarrolladas en el espacio y tiempo sensibles, con la precisa exactitud abstracta de un tiempo y espacio matemáticos. El poder conceptuar tan rápidamente lo sensible es propiedad de finísimas sensibilidades: las sensibilidades torpes, rudimentarias, carecen de esta facultad; por eso para ellas el espectáculo del toreo es sensacional y repulsivo; porque les es, sencillamente, inconcebible. El toreo es un juego vivo de inteligencia, tan exclusivamente inteligente, que el error más mínimo contra la exactitud en la ejecución de sus suertes le puede costar al lidiador la vida. *Pepe Illo,* que lo inventó, verdaderamente, porque establecía sus principios, definiéndolos con geométrica distinción y claridad, aparece en la portada de la edición primera de su admirable metafísica del toreo o *Tauromaquia,* con la espada y la muleta en una mano, y en la otra, un reloj. *Joselito,* que verificó admirablemente el arte birlibirloquesco de torear de *Pepe Illo,* fue, seguramente, la inteligencia viva, natural, más extraordinariamente sensibilizada; por eso el toreo en sus manos parecía magia, prodigio, maravilla: inteligible juego de prestidigitación.

El toreo es un puro juego inteligible, en el que peligra la vida del jugador; este peligro desinteresado afirma, al entenderlo, que de su verificación estética se deduce, como de toda afirmación estética, una consecuencia moral, o inmoral: la del heroísmo; el heroísmo puro, sin utilidad; el toreo es un juego de heroísmo o un heroísmo de juego: heroísmo absoluto. En este sentido, podría suponerse que es un deporte trascendente, un deporte doblado de significado estético ideal; porque en el toreo se

afirman, físicamente, todos los valores estéticos del cuerpo humano (figura, agilidad, destreza, gracia, etc.); y metafísicamente, todas las cualidades que pudiéramos llamar deportivas de la inteligencia (rápida concepción o abstracción sensible para relacionar). Es un doble ejercicio físico y metafísico de integración espiritual, en que se valora el significado de lo humano heroicamente o puramente: en cuerpo y alma, aparentemente inmortal. Ésta es su belleza más pura: ser espectáculo visible de una invisible realidad; el traje del torero se enciende de luces inmortales para iluminar sobrenaturalmente lo más natural: la muerte y la vida, simplemente, heroicamente, verificadas como un puro juego imaginativo real. El entendimiento de esta realidad imaginativa, que se verifica vivamente, es como el de una configuración o construcción espiritual sin permanencia; cuando el tocador de guitarra verifica musicalmente una falseta improvisada, dice: «Ahí queda», como si dijese: «Que nadie la toque»; y así queda, efectivamente, vista y oída: entendida, sin que nadie, ni él mismo, la pueda volver a tocar. Ver para creer, para entender: sin tocar. El toreo queda, visto y entendido o creído: visible un momento, invisible una eternidad. La inteligencia del toreo es tan sensible, que dice: «Mírame y no me toques». El toreo sólo quiere ser entendido, puramente, exclusivamente, sin contactos de utilidad: enciende luminosamente la inteligencia humana para que se la vea jugar; que nadie le toque, que todos lo vean, y lo entiendan; nada menos, y nada más. Por esto las morales utilitarias lo rechazan: porque es inteligente exclusivo, hasta la crueldad; porque elude expresamente, expresivamente, toda consecuencia práctica de moralidad. Y es que hay también, conviene no olvidarlo, lo que el crítico del pragmatismo Rene Berthelot ha llamado un romanticismo de la utilidad; son estos románticos sentimentales de la utilidad los que no pueden ver el toreo; y como no lo pueden ver, no lo ven, y no lo entienden; ni tampoco lo pueden tragar, que es lo que quisieran: tragarlo después de haberlo masticado moralmente, porque es táctil, aprehensivo, su gusto o empeño voluntario de utilidad; por eso compadecen al toro, padecen con su pasión mortal y no con la inteligencia inmortal del torero que lo burla; porque se identifican prácticamente, sentimentalmente, con el toro, que es el que siente o padece vivo; pero no entienden la inteligente burla y birla que es el *Arte de Birlibirloque* verdadero

de torear. Todo el que no puede ver el toreo, no lo podrá entender jamás, por falta, no por sobra, de sensibilidad verdadera, de clarividencia; por romántico sentimiento práctico de lo útil. El juego inteligente del toreo no puede andar entre los bobos, como dice un estribillo popular. Es juego imaginativamente racional, enigmático, verdadero; cruelmente perfecto; luminoso, alegre, inmortal. Solamente una trasmutación tan antigua de civilizaciones como la andaluza podía originar el toreo; sólo una sensibilidad secular tan honda y depurada podía extremar su pasión por la exactitud, por la inteligencia, hasta ese último afán clarividente, generándolo en un puro juego que asume, paradójico, la vida y la verdad: la vida verificada, sin temor, hasta la muerte. Partido en luz y sombra, rueda el círculo virtual del toreo una vuelta eterna, inmortalmente verdadera. Las incomprensiones y oposiciones que lo rechazan no son otra cosa, en definitiva, más que odio mortal a la inteligencia: acumulación impotente de rencores sentimentales en civilizaciones inferiores por primitivas aún y bárbaras. Es el rencor sentimental de intelectuales de improvisación, que son sentimentales disfrazados, sin sensibilidad todavía para su natural, y sobrenatural, espiritual, entendimiento.

Al toreo andaluz.
Escuela de elegancia intelectual

Todo el valor en el pecho,
todo el temor en los pies.

Calderón

EL *arte de birlibirloque* es el que sabe que en toda acción y obra del hombre, Dios pone siempre la mitad. O no la pone y tiene que ponerla el Diablo.

EN todo arte bello hay siempre la evidencia viva de un milagro. El milagro cumple una ley divina, con rapidez, con ligereza: por *arte de birlibirloque.*

EL milagro se hace siempre que el hombre pone algo y Dios dispone de ello. (El hombre pone y Dios dispone; es decir, quita.)

EL arte de birlibirloque es el arte de poner y quitar.

LAGARTIJO o Cúchares, el que fuera, fue un admirable definidor del *arte de birlibirloque,* cuando explicaba el arte birlibirloquesco de torear diciendo: ¿Que viene el toro? Te quitas tú (y para poderse quitar, hay que haberse puesto primero). ¿Que no te quitas tú? Te quita el toro. En este caso, Dios es el toro. (Al cordobés Séneca le llamó Nietzsche «toreador de la virtud».)

EN el arte de torear es donde mejor se evidencian las verdades birlibirloquesas, porque entran por los ojos.

LOS Principios del arte de torear que escribió *Pepe Illo* tienen la permanencia perfecta de un dogma estético, o sea, todas las condiciones

convencionales de una ciencia. Tratar de sustituirlos sería como tratar de inventar un nuevo sistema planetario: posible, pero incómodo; y, probablemente, equivocado.

LAS corridas de toros nacieron al *arte de birlibirloque* en el siglo XVIII. Vinieron a contrarrestar clásicamente el desorden público y privado de la decadencia española. Pero a esta originaria generación clásica sucedió, después, durante un siglo, su castiza degeneración.

PARA convertirse en fiesta nacional las corridas de toros tuvieron que degenerar castizamente, corromperse como el teatro birlibirloquesco del siglo XVII. La careta nacionalista, feamente pintarrajeada de casticismo, oculta, en ambos casos, la bella faz humana —y divina— de un espectáculo popular, es decir, aristocráticamente clásico. El pueblo es siempre minoría.

EL casticismo costumbrista ha corrompido las corridas de toros, ni más ni menos que el teatro, la literatura, la pintura, la arquitectura, la música, el catolicismo y la política: todo lo que ha hecho infraespañol. Pero no hay nada menos castizamente español que la lidia de un toro en la plaza cuando es ejecutada perfectamente. Nada más clásico, más románticamente clásico; y, a la inversa, apolíneo y dionisíaco a un tiempo, o sea, artístico; nada más singularmente bello, y, por tanto, universal. Cuando la lidia del toro se realiza ordenadamente, por la dirección voluntaria de una inteligencia viva y juvenil, es un espectáculo admirable de pasión y gracia, de ímpetu natural y consciente dominio geométrico: de vida y de arte.

TODA tradición es una pugna de lo clásico y lo castizo.

LO que no tiene inteligencia, tiene carácter.

EL casticismo es caricatura; lo característico es siempre caricaturesco; porque la exageración no es intensidad, es caricatura. Lo que no se puede expresar intensamente, se exagera.

LA enfermedad se ha definido como caricatura del temperamento: exageración. El que sólo tiene defectos, impotencia artística, exagerándolos logra la caricatura de una personalidad, de una inteligencia: el

carácter (el carácter es la caricatura de la inteligencia); y así se forma exteriormente, no por su inteligencia, que le falta, sino por su temperamento, que le sobra. En el *arte de birlibirloque* de torear, *Joselito* era una inteligencia, y Belmonte un temperamento, una caricatura. La expresión de una enfermedad: el casticismo españolista característico. Los nombres de *Joselito* y Belmonte polarizaron visiblemente la pugna tradicional española de lo clásico y lo castizo.

HAY que separar definitivamente lo que es caricatura de lo que es expresión intensificada con firmeza de trazo —de pensamiento— con vigor: estilo. La expresión lograda es belleza definitoria, porque es la línea que define, conteniéndola, una plenitud espiritual. Por el contrario, la caricatura es concavidad vacía de todo: exageración, voz ahuecada, ausencia de línea (de pensamiento), de expresión: característica fealdad.

LA exageración es siempre fealdad: máscara vacía; detrás de la careta caricaturesca no hay más que un hueco, su revés: la contracaricatura.

LA tragedia y la comedia en el *arte de birlibirloque* no son la máscara, aunque la máscara les sirva necesariamente de teatro, de medio de intensificar la expresión: lo grotesco, que no es exageración ni caricatura. La máscara contiene la pasión y la burla, como un cubilete los dados: para lanzarlos fuera, lejos, con más fuerza (que es por lo que ahueca la voz), para abrirles camino en el espacio y en el tiempo: para vigorizar todas las posibilidades birlibirloquesas del juego. Pero la máscara por la máscara no es nada (el teatro por el teatro, el arte por el arte, etc.). La voz ahuecada, sin palabra, sin pensamiento, es un vacío uh... uh... uh... uuuhhh..., para que acuda el toro; y el toro, despectivamente, se va.

TODO el que se pone a hacer el *bu,* es porque quiere darle un susto al miedo; y es que no tiene más que miedo, porque está a oscuras y vacío.

EN el toreo no se puede hacer el *bu* más que galleando: ocultando, birlando, burlón, el torero, bajo la capa, oscuramente, su luminosa aurora.

EL arte verdadero actúa siempre por exceso de poder, de potencialidad: a todo artista potencial parece que le queda por decir más de lo que

dice. La dicción perfecta, el arte clásico, es la única zona luminosa de una vasta región espiritual sombría, su expresión consciente; y el artista contiene por la línea límite de la sombra (dibujo, pensamiento, estilo), la fuerza creadora de su pasión secreta y plena: para expresarla; como el toro.

EL artificio caricaturesco es inexpresivo, porque carece de contenido potencial, de pensamiento: por eso no forma, sino deforma, exagera; es el vacío, lo hueco, la trampa.

EL toro se estremece hasta lo más mínimo de su ser en la potente plenitud de su pujanza viva: porque el toro no exagera nunca su poder: al contrario, lo expresa conteniéndolo en la vehemencia dirigida y precisa de la embestida. El toro desdeña todo lo que no sea contradicción exacta y luminosa.

AL toro, en el ímpetu oscuro, sólo le vence la pasión fogosa de la púrpura que le burla: la inteligencia; y la alegría ardiente del acero de llama viva que le hiere: la luz.

EL torero no es una máscara: es un enmascarado de luz.

EL torero no se disfraza de torero: la inteligencia no se puede caracterizar. El traje de luces del torero es emblema de pura inteligencia: porque es cosa de viva inteligencia torear. El torero vestido de luces, como el *clown* en el circo y el sacerdote revestido para oficiar, es la inteligente expresión visible de la gracia. (Claro es que son tres gracias distintas: a cada cual, la suya.)

JOSELITO fue un Luzbel adolescente, caído por orgullo de su luminosa inteligencia viva.

EL fantasma luminoso de *Joselito* (antes que Nietzsche y que Pascal) relampagueó de clara inteligencia juvenil mi adolescencia oscura.

LA crueldad es condición ineludible de la belleza, porque lo es de la limpia sensibilidad: de la inteligencia.

LA evidencia pura de la luz es cruel para los ojos débiles; solamente el vigor encendido de pasión de la inteligencia puede contrarrestar por la mirada la intensidad luminosa del cielo.

UNA corrida de toros es un espectáculo inmoral, y, por consiguiente, educador de la inteligencia.

—*¿ERES* pesimista?

—*SÍ*; porque lo único que quiero es la alegría.

TODO tiene su nacimiento en la alegría: el *arte de birlibirloque* de torear, también.

EL torero triste, que provoca el éxito subrayando melodramáticamente el peligro, no merece siquiera una limpia herida mortal.

EN una corrida de toros la tragedia es siempre imposible (para el torero): la única tragedia posible sería la del toro. El torero que evoca a la muerte apaga las luces de su traje con su sombra: se suicida como torero al despojarse de su aparente inmortalidad, de su artística gloria; y perece, falseando lo humano, por la comprobación mortal y lamentable de su propio esqueleto melodramático. Entonces los espectadores sentimentales se estremecen de gusto, mientras que los inteligentes vuelven la cara como ante un caballo destripado.

EN una corrida de toros la única emoción humana verdadera, y viva, es la estética. Las corridas exigen, como el cinematógrafo, un ángulo de visión o enfoque, un punto de mira, exclusivamente estético.

LOS que compadecen al toro, le agravian mucho más, y peor, que los que le hieren y le matan. El único insulto para el toro es la compasión.

¿CÓMO se puede proteger la fiereza? No hay sociedad protectora de animales capaz de enfrentarse filantrópicamente con un toro.

EL torero triste, que sale a la plaza lastimosamente, con dolorida gesticulación de reumático articular agudo, exagerados ademanes de fatiga y anhelante angustia respiratoria, mendiga el éxito como una cama de hospital. ¡Cuidado con ese torero, que es un chantajista de la compasión!

EL toreo no es un baile; mas para las condiciones vitales de su realización es como si lo fuera.

EN lugar del cartel de *No hay billetes* que veo a la entrada de la plaza, preferiría ver este otro: *El que no sepa geometría no puede entrar.*

EN el *arte de birlibirloque* de torear, el torero clásico no tiene lucimiento: tiene lucidez.

ENTRE tantas definiciones de la inteligencia pudiera darse ésta: la inteligencia es una aptitud o predisposición metafísica para torear.

NO es lo mismo el juego del arte que el arte del juego: el toreo es un arte del juego.

EL juego alerta del toreo es un despertador del alma de los que duermen, y, sobre todo, de los que sueñan. Pero algunos sordos que no quieren oír, ni ver, ni entender, llegan a necesitar el despertador para dormirse, más profundamente todavía; y aun para soñar.

PARA torear, como para ver torear, hay que estar muy despierto.

EL imaginativo, el soñador y, probablemente, las mujeres, sobran en la plaza: en la limpidez de su atmósfera celeste no hay musarañas en qué pensar.

NO hay nada más despierto y evidente que el *arte de birlibirloque* de torear: nada que exija una atención más clara, rápida y decidida: nada más real; por eso es acción y espectáculo de pura, exclusiva inteligencia: de apurada sensibilidad.

NO es oro (ni plata) todo lo que reluce en el toreo; es más: inteligencia.

LAS virtudes afirmativas del *arte de birlibirloque* de torear, son: ligereza, agilidad, destreza, rapidez, facilidad, flexibilidad y gracia. Virtudes clásicas: *Joselito.*

CONTRA estas siete virtudes hay, en efecto, siete vicios correspondientes: pesadez, torpeza, esfuerzo, lentitud, dificultad, rigidez y desgarbo. Vicios castizos: Belmonte castizo hasta el *esperpentismo* más atroz y fenomenal.

JOSELITO toreaba, clásicamente, para el universo: por el gusto de torear. Belmonte ha toreado, castizamente, para el público; y a disgusto: *pour l'Espagne et pour le Maroc.*

LO que más entusiasma a los públicos, en un arte cualquiera, es tener la impresión de un esfuerzo en quien lo ejecuta, la sensación constante de su visible dificultad: esto les garantiza la seguridad de que pueden aplaudir justamente, premiando el mérito. Pero al espectador inteligente lo que le importa es lo contrario: las dotes naturales extraordinarias, la facilidad, que es estética y no moral; ver realizar lo más difícil como si no lo fuera, diestramente, con gracia, sin esfuerzo, con naturalidad. Es ésta, en todo arte, la supremacía verdadera: vital. Hay que invertir todos los valores para poder afirmar lo contrario.

JOSELITO, extraordinariamente dotado, extremó las virtudes afirmativas de su arte hasta el virtuosismo. ¿Tan malo es pasarse como no llegar? Nunca tan malo. En *Joselito* el *arte de birlibirloque* se extremaba tanto que llegaba a parecer, a veces, casi exclusivamente, prestidigitado. ¡Oh maravilla! Visteis al escamoteador, escamoteado, al fin, por la muerte. (El toro, en este caso, era, también, Dios.)

LA prestidigitación aparente de *birlibirloque* no es su arte, ni su ciencia, sino, sencillamente, su estilo.

EL predominio de la línea curva y la rapidez son valores vivos de todo arte *(Joselito).* El de la lentitud (morosidad) y la línea recta, son valores muertos invertidos (Belmonte).

LA línea curva compromete al dibujante, obligándole a ser expresivo; es decir, a pensar, a ser dibujante, a tener estilo. Y es o no es: no hay trampa posible. El mal dibujante, por el contrario (mal pensador, mal artista, mal torero), se defiende con líneas rectas tangenciales: se sale por ellas engañosamente; no se atreve a comprometerse, y hace trampas morales, trampas con rectitud: la trampa siempre tiene mérito.

LA rectitud es siempre moral: nunca artística.

HAY que poner mucho cuidado en separar el arte del artificio, que lo falsifica; el juego, de la trampa, que lo prostituye; porque en el juego, haciendo trampas, se puede ganar; pero entonces es cuando el juego *no vale*. Hay que negar todos los valores, invirtiéndolos, para que la trampa

valga más que la suerte; el artificio, más que el arte; la estilización, caricatura del estilo, más que el estilo; el efectismo, más que la expresión. Es lo que hizo Belmonte en el toreo, por instinto de conservación, dada su impotencia natural; lo que hizo Strauss en música y Pirandello en el teatro. El mayor pecado contra el *arte de birlibirloque,* el pecado mortal, es la trampa o truco, porque es su falsificación engañosa; pero es también para los arribistas, aventureros de fortuna, voluntariosos desgraciados, el éxito seguro: *Birlibirloque* no tiene policía ni justicia para las malas artes; y cuando no hay vigilancia para el tramposo, gana siempre.

PARA el público ininteligente de un arte, o de un juego (lo mismo da), todo lo que no tiene trampa no tiene mérito; y es verdad, no tiene mérito: tiene gracia.

EL arte de birlibirloque decepciona siempre a los públicos, porque no le encuentran la trampa; y es que no la tiene. Las muchedumbres no aceptan nunca la verdad artística, porque les parece mentira, y aceptan siempre cualquier mentira que parezca verdad: rechazan el milagro y crean el mito.

A falta de arte, bueno es el artificio, dice el impostor, en el toreo como en el teatro; y el público aplaude, porque el artificio lo ve, y el arte no; porque no ve el juego, sino la trampa, y cree que la trampa es el juego; y que el mérito es hacer trampas para ganar seguro.

EL arte no puede ser artificial, como el estilo no puede ser estilizado. El arte tiene su propia naturaleza artística, y, naturalmente (artísticamente), su graciosa naturalidad, que es la más pura perfección artística. El artificio, por el contrario, es siempre afectación. En el *arte de birlibirloque* de torear, Belmonte fue la afectación artificiosa; *Joselito*, la artística naturalidad; volvía el arte birlibirloquesco de *Pepe Illo* a su inocencia bella, clásica, anterior a la caída casticista: con toda la fuerza y la gracia primaveral del más nuevo renacimiento.

¿*TODA* revolución es un retroceso? No. Todo retroceso es una falsa revolución: un fracaso; una evolución rota, una tradición revolucionaria

estropeada, interrumpida; un nacimiento o renacimiento malogrado, cortado en flor, en su flor: la novedad. Belmonte fue una mala revolución; *Joselito*, un renacimiento.

EL artificio se complace tristemente en la muerte; el arte juega alegremente con la vida.

EL peor truco del torero es la valentía; el torero truculento y sensacional de la valentía es un tramposo. El alardear de valor es en el torero un efectismo del peor gusto; y, además, mentira; la prueba más evidente del miedo es un exagerado gesto de valor: para asustarlo. El valor y el miedo se excluyen por definición, por principio, de todo arte o deporte, constantemente peligroso: porque la regla primordial del arte, del juego, es prescindir del peligro como si no existiera; su previsión es descontarlo. La valentía del torero se supone, como un axioma matemático, sin necesidad de demostración.

LA cogida del torero en la plaza debe ser un accidente desdichado, como la caída de un aviador.

CUANDO el torero es cogido en la *suerte* es porque la suerte era mala; doble juego de la verdad.

EL que las formas del toreo se llamen *suertes* tiene un doble sentido de admirable significación. La suerte se ejecuta clásicamente (según Montes y *Pepe Illo*), esperando el torero al toro, y no yendo a buscarle, torcidamente, cuarteando (cuando la misma *suerte* no sea cuartear, como sucede en banderillas): esperando el torero al toro por derecho, como al destino; la perfección estética de la *suerte* es como la de un contrato bilateral. ¿Y si el toro no viene, si el toro se va, o entra, él, torcido? Entonces falta la mitad: no hay suerte, y hay que buscarla de otro modo, en otro lado; pero claramente, limpiamente, como es ley de todo juego. Al toro se le engaña como al Diablo (en este caso, es el Diablo), contando con él; y respetando siempre sus derechos: es parte interesada.

EN el *arte de birlibirloque* de torear, todo lo que no es *suerte* es trampa.

HAY dos clases de toreros solamente, como dos clases de artistas y de hombres, en general: los que van a buscar al toro, y los que esperan a que el toro les venga a buscar. El torero que va a buscar al toro, lo hace por ignorancia y por miedo: por ignorancia, porque no sabe situarse, colocarse en su sitio, que es donde el toro le tiene que encontrar: la *suerte*; por miedo, porque quiere saber a qué atenerse, sin riesgo de azar, y ganarle al toro, ventajosamente, por la mano: la trampa.

EL mal torero, como todo artista malo, confunde el arte con la estrategia: la exactitud, con la oportunidad.

—*PIES,* ¿para qué os quiero?

—*¿PUES* para qué nos vas a querer? Para torear.

SI el torero se quita saliendo por pies, como aconseja *Pepe Illo,* cuando el toro llega y él no está en suerte, hace perfectamente: lo mismo hace el toro.

AL torero que huye saliendo por pies para salvarse en la barrera, no se le puede reprochar nada, porque se ha salido del juego, y ya no hay miedo ni valor que valgan. Todos los niños saben que cuando se llega a la barrera es cuando ya *no vale* jugar: es el toro el que no debe saltarla; el torero, sí. El torero que se quita saltando la barrera cumple una ley fundamental del juego: la de no jugar cuando no puede, juega limpio; en cambio, el torero que torea entrando en el terreno del toro, por miedo, aunque parezca lo contrario, para no ponerse en peligro, falta a todas las leyes del juego, juega sucio, hace trampa.

AL toro no se le busca, se le encuentra.

EL toreo es un juego de envite y de azar.

EL primer deber del torero es no acercarse al toro. Y del toro, no dejarse acercar. Un toro que se deja acercar, ya no es un toro. Un torero que se acerca al toro, es un jugador de ventaja, un tramposo.

AL toro no se le puede pisar su terreno, ni cerca ni lejos: es ganarle por trampa. El torero que pisa el terreno del toro, acaba con el toro y con el toreo: lo anula, lo destruye, convirtiéndolo en una pantomima ilusionista,

generalmente sin peligro alguno, pero muy emocionante para el histerismo afeminado de los públicos *virilistas,* como el espectáculo de un domador de leones morfinizados.

EL valor, espera; el miedo, va a buscar.

NO está el peligro donde menos se piensa, sino donde se piensa más; porque no está donde parece, en la trampa, sino en la *suerte,* donde menos se ve. *Joselito,* como *Pepe Illo* o Guillén, birlibirloquesco, murió de una cornada fatal. Cuando el torero está en su sitio y el toro viene desde el suyo, es cuando la cogida es mortal; porque si el torero no para la embestida, burlándola con matemática exactitud, el toro le entra a fondo, como en la esgrima, y le mata, porque el torero verdadero no tiene doble fondo como el tramposo. Así perece en el encuentro, porque no hay encuentro; encuentra la muerte sin haberla buscado, mientras que el tramposo la busca, mentirosamente, para no encontrarla jamás: como busca al toro, para no encontrarse con él.

EL buen torero es el que está siempre lejos del toro, pero en su sitio, que es lo más peligroso para él. Por eso torea siempre de espaldas al público (no es efectista, sino expresivo); porque, aunque la plaza sea redonda, el público lo tiene siempre detrás: delante está el toro.

EL torero que escandaliza es el que exagera falseando el juego: el que se sale de su sitio y desvirtúa el orden total con latiguillos y desplantes, porque ignorante de las reglas objetivas de su juego, se aprovecha del desorden que ha producido para ponerse solo, en primer término, para hacer gorgoritos después de haberlo estropeado todo, como en una ópera el divo. Y eso no se le puede tolerar ni atenuado por el peligro mortal que corre de atragantarse.

EN el juego artístico de torear no se pueden hacer posturas, ni en el ruedo ni fuera de él; porque la postura es lo contrario de la colocación o posición, situada, ante la *suerte.*

EL torero verdadero, el birlibirloquesco, sabe que no se torea, de verdad, ni lejos ni cerca del toro, sino *en corto* o *de largo,* como Montes

define; y que estas distancias se miden, según los tiempos, por los pies; porque los tiempos son mecánicos, no psíquicos, tiempos extensos: función del movimiento en el espacio; medida de la cuarta dimensión espacial. Los tiempos, las distancias, en el toreo, se miden, según Montes, por los pies que tenga el torero y los que tenga el toro, en relación mecánica de movimientos; por la rapidez, ligereza, vuelo, que tengan, el toro y el torero, relativamente, en los pies. Por eso la cualidad esencial del torero era, para Montes, la ligereza, que el valor y perfecto conocimiento birlibirloquescos verifican.

LA suerte se carga de razón para mejor cumplirla. *Cargar la suerte,* en el toreo, es empezar por tener razón para verificarla: proponerla en la rectitud natural de su entendimiento, planteándola con claridad y distinción, con exactitud, sin rodeos. Montes enseña a *cargar la suerte* en su principio, cuando el toro entra en jurisdicción: a marcarla (el terreno jurisdiccional es la *marca* de separación de los terrenos: el propio del toro, que es el que determina sus querencias, y el del torero, determinando siempre por el del toro); *marcar la suerte,* de este modo, es dirigirla, precisarla, darle recto sentido intencional, inteligente; para perfeccionarla en su centro, que es en donde la *suerte* se verifica. La inteligencia obliga al torero a *cargar la suerte* de razón para apurarla hasta el último extremo, que es el *cruce:* el quiebro en el embroque, el verdadero apuro; en donde la razón se salva, lógicamente, por *arte de birlibirloque.*

LA rapidez, la ligereza, no son prisa ni precipitación; son todo lo contrario: cálculo; meditada, preparada, decidida resolución de vuelo, de salto, de inteligencia.

JOSELITO era el estilo puro, transparente, absoluto de torear: el estilo real, despersonalizado; porque el estilo es cosa y no persona. El torero que personaliza el estilo lo falsifica parodiándolo, lo imita porque no lo tiene, lo caracteriza o caricaturiza: lo niega. Cuando el torero dice: el estilo soy yo, es que no es más que él, sin estilo. No hay más estilo de torear que el toreo mismo, sin personalizar: el *arte de birlibirloque.*

PEPE ILLO, dando un solo pase de muleta antes de matar bien a un toro, era el estilo seco de torear. Romero, en un supremo alarde, matándolo sin dar

ninguno, era el extra-seco: mejor que mejor. Vino después el *dolce stil novo:* la dulcedumbre empalagosa de la faena con la muleta de gran vuelo para arropar (de arrope) al toro: el toreo almibarado y pegajoso en que todo se liga; hasta que sale un toro de veras y se acabó el ligar; ¡porque menudo pajarraco es un toro, lo que se llama un toro, para ir a cazarlo con liga!

LA falta de poder y bravura, de años, de casta, resta al toro el ímpetu en el empuje: le hace tardo, medroso y suave en la embestida, lo que permite al torero pasarlo lento y eludir el peligro del *cruce,* simulando ventajosamente, en *ralenti,* una ilusión de *suerte:* lo que llaman temple, templar; efectismo sin expresión ni estilo; amaneramiento afeminado, retorcido, lánguido, falso; latiguillo fácil para el torero como un *calderón* o un *portamento,* y espejuelo de tontos; porque el único que *templa* es el toro.

LA languidez y el retorcimiento, dos amaneramientos sin estilo, son consecuencia natural del toreo sin toro, de la inversión total del toreo que hizo la revolución belmontina; por eso el belmontismo ha culminado en el desfallecimiento o el agarrotamiento del miedo; y no del miedo al toro, que no existe, sino al toreo, del miedo a torear: miedo al arte y abandono a la trampa.

¿ERA Belmonte con el traje plata un torero o era la armadura de Carlos V?

LA sonrisa suicida del *Espartero* se hizo en Belmonte mueca desgarrada y doliente; y el toreo de torso esparterino, contorsión angustiosa y grotesca. Lo que *Espartero* profetizaba trágicamente, Belmonte, caricaturesco, lo cumplía: el toreo sin pies ni cabeza.

LO más lamentable de Belmonte es que toreó siempre *a la funerala:* muy despacio y torcido.

A consecuencia de la decadencia malsana y enfermiza que engendró el belmontismo, todo en las corridas de toros se hizo monótono, pesado, torpe, lánguido: sin curvas y sin rapidez; sin variación. Belmonte fue un rencoroso Lutero empeñado en verificar moralmente, tramposamente, lo que es mentira, burla, gracia, el *Arte de Birlibirloque* de torear.

EL protestantismo belmontista ha ennegrecido sombríamente el toreo, apagando tristemente sus luces con el oscuro capirote de la tontería moral.

EL capote y la muleta de Belmonte eran rígidos, duros, sin flexibilidad ni gracia; porque para la trampa le servían como si fueran de cartón.

«*HÁGASE* el milagro y hágalo el Diablo» —dice el tramposo—; pero se equivoca. El Diablo no hace milagros, hace trampas, para que lo parezcan; lo que más se parece a un milagro es una trampa.

SUB angelo lucís: el Diablo vestido de torero. Sólo que se le conoce en seguida: por el modo de andar.

LA identidad de los contrarios, si fuese inmóvil, sería la trampa ideal de la lógica hegeliana: de un hegelianismo lánguido y retorcido también; degeneración y no superación espiritual del raciocinio. Y es que Aristóteles, como *Pepe Illo*, sabía torear.

A menos bulto, más claridad; escurrir el bulto es el *arte birlibirloquesco* de la inteligencia: un toreo, arte de poner y quitar; clarividencia transparente, mágica rapidez luminosa: visto y no visto; entendimiento natural y sobrenatural.

TOREO al natural o toreo obligado, *cruzar* al toro o dejarse cruzar por él; pero siempre *cruce* y *encuentro*: *suerte*; ganar para perder; y a la inversa, burla recíproca: el *arte de birlibirloque*.

PARA dar el *molinete* o la *navarra,* como deben darse, en la cara del toro, no basta perderle el miedo al toro, sino el respeto, perderle el miedo a torear. El torero miedoso es el que le tiene miedo a torear, a burlarse del toro delante de él, jugando limpiamente con el peligro; y a burlarse, a negarse a sí mismo, y en redondo *(molinete, navarra),* para salvar su juego. El verdadero toreo no se burla sólo del toro, se burla del toreo también.

EL torero, cuando tira un farol concentra sus luces en un punto: enciende alegremente la burla en un solo destello, rápido, juguetón, ligero, inteligente; si se descuida, pierde, y lo apaga sombríamente el toro.

CRISTO al cruzarse con Verónica le dio milagrosamente la cara, su santa Faz. Y Verónica, cara a la cruz, perpetuó la figura de Cristo. Cara y cruz, frente a frente, juntas y separadas en el peligro; la muerte y la vida; sombra y sol: como el torero con el toro.

EN el cruce de la *suerte* de capa de frente o a la *verónica,* el toro y el torero se encuentran cara a cara, frente a frente, como la pasión y la burla: como Cristo con la mujer; si se juntan, es para poderse separar; y a la inversa: para ganarlo o perderlo todo; a cara y cruz, que es como se lo juega uno todo: el todo por el todo.

ESPERAR al toro torcido en la *verónica,* como hacía Belmonte, para no cruzarse con él, para no cruzarle de cara, en la cara, es hacer trampa fingiendo la verónica ladeada sin *cruce* en el *encuentro,* porque no hay *encuentro, y* cuando no hay *cruce* ni *encuentro,* el torero no pasa al toro, le deja pasar; lo mismo con la capa que con la muleta; y el toro pasa, dándole de lado, como el tren.

LA larga, tirada al cruzarse el torero con el toro, se curva finamente, con flexible gracia, cayendo sobre el hombro, suave, doblando, sin romperse, para parar con exactitud y dejar al toro otra vez, en su sitio.

DARLE largas al toro no es aplazar la suerte, sino cumplirla: fiarse largamente de ella, como Don Juan.

EL torero en la *larga* no se larga, se queda; y no se queda corto ni largo, sino justo, exacto, medido, fatal.

EN el *cruce* del torero y el toro, el pase regular o natural abre su línea curva como un compás de espera, de mortal espera; y al quebrarse, en el centro, se desdoblan, el torero y el toro, como el abanico, inútilmente y graciosamente desesperados.

TRES estados tiene el toro en la plaza, según Montes: *levantado, parado* y *aplomado.* El *levantado* es en el que no para un momento, ni deja parar; los toros pequeños de edad suelen estar siempre en este estado, que les es natural, por lo que apenas pueden torearse y sólo algunas *suertes* se

les pueden hacer, a grandes o pequeñas penas. El toro *parado* es el que verdaderamente está en la plaza, porque se ha parado a considerar dónde está; reflexiona sobre su suerte y hace posible todas las *suertes* del toreo; no se para por falta de pies, sino porque se da cuenta de que los tiene: mide su ligereza natural como el torero; es el único toro que se puede, lógicamente, verdaderamente, birlibirloquescamente, torear. El toro *aplomado* es precavido, lento; no se para, sino que anda con pies de plomo, con tan lenta y pesada precaución, que no se le puede torear; para matarle se inventó el *volapié* o vuelo de los pies en el torero, legalización lógica de un recurso en última alzada que sólo en este caso puede admitirse, porque el toro infringe la ley.

LA clasificación birlibirlológica que hizo del toro *Pepe Illo* y ratificó Montes, supone una estructura y una escala, para la verificación de los principios mismos del toreo que las establece. Una dicotomía fundamental: la del toro boyante y el abanto, gradúa, entre estos términos, los medios cualitativos del toro *claro* o *sencillo,* el *revoltoso,* el que *se ciñe,* el que *gana terreno,* el *de sentido* y que *remata en el bulto;* y aun extrema y precisa el paso de las cualidades a su graduación cuantitativa con el *bravucón,* el *que rebrinca* o que *se cierne en el engaño,* etc. De este modo, las finas agujas del compás dicotómico miden como en proyección triangular, ante el toro, todas las posibilidades de las *suertes;* de la suerte. Razón y fortuna. En el toreo, ejercicio físico y metafísico de la razón, como en el espiritual que inventó San Ignacio, se calculan cuantitativamente las condiciones vivas de la verificación de la gracia. Suprema ciencia, o arte grande como el de la contemplación luliana, pues dobla el juego de la vida con el de la verdad, afirmándolo ordenadamente, como Santo Tomás, en perfecta correspondencia. La naturaleza —decía el alquimista— sólo se vence con la naturaleza: y del mismo modo lo sobrenatural; hay que contar con Dios si se quiere vencer al Diablo: y a la inversa. Las maquinaciones del toro se dominan como las del Diablo: con naturalidad y sobrenaturalidad; es decir, mecánicamente.

EL toro *de sentido* es, al fin y al cabo, el que tiene sentido común, sentir de sus sentidos, según la psicología tomística; y así da sentido a su ímpetu.

Al fin y al cabo, porque afina cabalmente el sentido de su sentir, rematándolo en el bulto oscuro; matando el alma luminosa de la burla. Sólo así, a bulto, decía Santa Teresa que sabemos que tenemos alma: por sentido común; oscuramente. El toro sabe de ese modo ciego, también por sentido común (el propio suyo), que tenemos cuerpo.

AL toro hay que mirarle las orejas cuando está vivo; o para prevenir la arrancada, como aconseja *Pepe Illo,* si las mueve las dos; o para saber de qué lado sabe cornear, si mueve una, como aconseja Montes.

CUANDO el torero cita al toro, de lejos, y le espera para matarlo (*recibido,* que es la *suerte* clásica de matar), la mano izquierda, que va *a cruzarle,* debe ignorar lo que hace la derecha, que va a darle muerte; es el *cruce* definitivo, el *encuentro* último y fatal; por eso, de no ser *recibido,* debe ser el encuentro rapidísimo, *a vuela pies;* el vuelo de los pies ligeros se salta la trampa al justificar el engaño, el medio por el fin; porque si no fuera porque es el fin, el medio tramposo tampoco se justificaría.

JOSELITO era un extraordinario matador, porque mataba los toros toreando. La *suerte* de matar no era para él una trampa, sino una verdadera *suerte* más, como la de banderillas: una *suerte* torera y no una estrategia brutal de matarife.

AL toro que no se le puede matar toreando debe retirársele con los mansos o con los perros o cortarle los pies con la terrible media luna en castigo. Pero es el toro, no el torero, en ese caso, el único culpable, el único que falta a las leyes birlibirloquesas del juego, el único que debe salir castigado.

LA suerte de banderillas, en cualquier forma, es la prueba matemática de todas las *suertes* de torear; toda *suerte* puede comprobarse matemáticamente por la de banderillas; todo torero, para serlo, tiene que ser, por esencia, presencia y potencia, banderillero. En la *suerte* de banderillas el toreo se define puro, abstracto, absoluto, perfecto.

EN realidad, la *suerte* de banderillas puede reducirse a tres figuras, como el silogismo; una perfecta: el *topa-carnero* o a pie firme, en que se

espera al toro; imperfectas las otras dos: *cuarteo* y *recorte,* en las que se le sale a encontrar; el sesgo y media vuelta es, como el silogismo galénico, una cuarta figura, que no es la de salirse por la tangente, aunque, a veces, lo puede parecer.

EL espíritu de lo francés consiste, según una certera definición francesa, en que cuando se ha colocado un candelabro sobre la esquina de una chimenea hay necesidad de colocar otro, inmediatamente, en el otro lado. En el *arte de birlibirloque* de torear, un francés, así motejado: *el francés,* inventó la *suerte* de banderillas; aportación rítmica, simétrica: el par. ¡Qué desilusión para los casticistas!

¿HAY que arder para consumirse o hay que consumirse para arder? Las banderillas de fuego son las de verdadero lujo espiritual: por muy quemado que esté el toro, hay que quemarle más; hay que subrayar artificialmente su fuego con esa bella y cruel reminiscencia religiosa de un santo ardor en la inquisición persecutoria de verdades. Siempre, siempre, siempre, habrá que quemar viva y desnuda a la verdad. Es un acto de fe: en el arte, en el juego, en el milagro, en Dios.

ENGAÑADO por la túnica sangrienta muere el toro, como el dios burlado, envuelto en la de su propia sangre; mientras la última luz violeta, y ultravioleta, de la inteligencia, causa inocente de su muerte, se extingue en el mito solar. (Yole llora y Heracles sonríe, melancólico, desde su infierno.)

TODO el *arte de birlibirloque* de torear está en dos palabras: la palabra *figura* y la palabra *suerte.* Los nombres sí hacen las cosas: las cosas de juego.

EL torero debe estar siempre *situado;* porque *situarse,* colocarse, es el arte mismo birlibirloquesco de torear: su expresión o estilo en la extensión, como para el poeta en el pensamiento. El pensamiento sideral de Dios es guardar las distancias: situarlo todo. Los toreros tienen sus *sitios* en el juego, porque son las *figuras* del juego, y, en cierto modo, imagen sideral. ¡Con qué graciosa suavidad el torero situado mide, guarda las distancias de todo el juego! Respecto al toro, por su *figura,* y por las *suertes,* respecto a Dios.

EL torero es inteligencia iluminada: figura y teorema; definición perfecta del *arte de birlibirloque.*

EL torero que enciende su cuerpo, su figura, de inteligencia, torea como los ángeles: como los ángeles si tuvieran figura geométrica torearían, si pudieran pasar por la mitad para ir de un lado a otro, contradiciendo la proposición teológica de Santo Tomás. Un ángel va de un lado a otro sin pasar por la mitad —dice el teólogo—; y un torero no; porque el torero sabe que la *mitad* es la distancia justa que equilibra todo el juego birlibirloquesco de torear. El torero es un ángel luminosamente geométrico: un ángel visible y natural. El ángel de la guarda de las distancias. El ángel con espada y muleta de fuego a la puerta del paraíso birlibirloquesco terrenal.

CADA torero es una especie de torero, no individual, sino específicamente uno, como el ángel. Aunque sean legión o cuadrilla. Por eso al torero hay que dejarle solo siempre. ¡Dejadle solo! En el lance de la razón y la fortuna, él solo, birlibirloquesco, puede sortear el peligro.

EL torero, silencioso y solo, no se da a todos los diablos como hace el pelotari desesperado, sino que porque espera, porque sabe esperar, se da a todos los ángeles.

EL público debería callar en la plaza, como *Pepe Illo* exigía, religiosamente. El toreo es claro silencio luminoso; el torero, para no interrumpirlo, calla, o habla sólo para su capote.

EL torero se fía de la Virgen para no correr; el que no se fía es el toro. Por eso el torero recién nacido, en las Maestranzas, se consagraba a las advocaciones de la Virgen: por eso mantiene ante ellas el aceite encendido en las lamparillas propiciatorias, doblando sus luces de razón sobrenatural, de cordura.

VAMOS a ver si es verdad, nos decimos ante la *suerte.* Y el torero nos responde, tácito: vamos a verlo.

EL toreo, descendiente de la caballería, descendiendo de ella, por un empeño caballeresco de a pie, voluntad de dominio, de señorío, de

posesión o posición inteligente, tiene en la Virgen advocada, la Dama de sus pensamientos: singularmente, en la Inmaculada Concepción. El torero, como Descartes, epígono escolástico, ofrece a Nuestra Señora la invención geométrica de su arte, o de su ciencia: de su birlibirlomaquialogía.

LA filosofía cristiana, y no hay otra birlibirlológicamente verdadera, es la que se niega a sí misma, o se burla, según Pascal, para afirmarse, positivamente, por la fe, por la cruz: como el toreo.

LA fe positiviza la razón. Cuando se tocan, al cruzarse, la razón y la fe, funden en un chispazo iluminativo la vida del hombre; como la del torero birlibirloquesco si choca luminosamente con el toro, produciendo un cortocircuito que le mata electrocutado. Y es que el torero verdadero quiere morir del rayo y no del trueno; no del susto; como lo quiso la luminosa *hija del aire,* la birlibirloquesa calderoniana; y, como ella, no muere, se desvanece: como lo que es: imagen pura, fantasma iluminado. El torero que muere en la misma cruz de la suerte, es mártir birlibirlológico de la verdad; su muerte es testimonio de ella: por eso no es muerte natural, sino sobrenatural, milagrosa; de gracia y no de desgracia divina. El único que se va al cielo derecho, a la gloria, con zapatos y medias, es el torero muerto en la plaza, graciosamente, por el toro.

ENTRE la razón y la fe, ¿no habrá una diferencia más que de rapidez, de velocidad, mejor, de ligereza? El ideal de la inteligencia es alcanzar la mayor velocidad conocida: la de la luz. Fue éste el ideal luminoso del Burlador, de Tirso, intelectual puro, rechazando largas fianzas: sin tiempo que perder. Por eso daba una estocada, por no dar una explicación; como un torero. Y eso era: el torero, el hombre absoluto; el torero de lo absoluto; lógico de la burla y de la birla como su teológico inventor. Así se definió a sí mismo: un hombre sin nombre, enigmático, verdadero. Y por rapidez, por ligereza, arrojó el lastre de su nombre vano, *Don Juan,* a todos los perros de la Historia, como un hueso duro que roer. (Lo están royendo todavía.) Él se quedó solo, torero, hasta que, imprudentemente luminoso, se dejó ganar del Diablo, tramposamente, por la mano. «Los hijos de las tinieblas son más prudentes que los hijos de la luz», dice el Evangelio.

Segismundo, Semíramis y *Faetón* cumplen idéntico destino: como el Burlador, son imprudentes, porque son hijos de la luz, del aire encendido. Esta airosa genealogía de los burladores, en Lope, Calderón y Tirso, ilumina la tragedia española: viste con traje de luces de torear el teatro birlibirloquesco del XVII, encendiéndolo como un altar, como un torero, de luces claras y distintas: de inteligencia verdadera. Es la filiación luminosa que tiene en la inmejorable presencia del Burlador su figura definitiva: el toreo en cuerpo y alma, o un cuerpo y alma de torero. Y es que el toreo del XVIII, como el teatro del XVII, fue una consecuencia birlibirlológica de la Teología.

UN monstruo de la fortuna es el toro. El torero es un laberinto de razón. Si el sueño de la razón produce monstruos, como el Diablo, la razón de soñar hace laberintos, como Dios.

EN donde hay una cruz hay un punto; y en donde hay un punto hay una razón: matemática, divina. Para el torero, como para el teólogo, la razón es un punto en el que coinciden, al cruzarse, la voluntad con la inteligencia (afirmación tomista), o la burla con la pasión (afirmación torera). El signo o señal de la cruz afirma el juego del toreo como el de la filosofía: teológicamente. El toreo es una lógica de la burla: una lógica a lo divino.

LA razón en el juego del pensamiento, como en el toreo, es un punto de partida, de apoyo, de vista y final. De partida, porque parte en dos el mundo del conocimiento, definiéndolo, de este modo, geométricamente, por su propia ley generadora, al partir: como principio de contradicción. De apoyo, porque sostiene en equilibrio justo, con fidelidad de balanza, los dos mundos del conocer: éste y el otro; visible e invisible, natural y sobrenatural; participación de los dos mundos dados al conocimiento, dados a la razón, como dados de azarosa fortuna. De vista o de mira, porque habiendo partido y equilibrado justamente el conocer, unifica la doble imagen dada de lo diverso en una sola, el universo; visto y no visto: *in ictu oculi;* en un abrir y cerrar de ojos. Y final, porque determina el juego mismo racional del pensamiento, del toreo, como finalismo causal; al modo que un punto de luz engendra el círculo luminoso, en la teoría

lumínica del teólogo inglés Grosseteste; como principio y fin o razón de ser: participación de lo divino. La razón de ser del pensamiento, como del toreo, pone todas las cosas en un punto, en su punto, que es punto y hora de razón (duración y simultaneidad); la hora en punto de razón; la hora de la verdad: el acto relativamente más puro. Círculo racional, luminoso: afirmación rotunda. En llegando las cosas a este punto, para el teólogo como para el torero, ya no dejan lugar a dudas. ¡Eh! ¡A la plaza!... El ruedo de la razón es la rueda de la fortuna.

CUANDO Birlibirloque hace un cucurucho de cartón, sin trampa ninguna, no es para dejarlo vacío, sino para meter una liebre o una paloma dentro.

DIOS hizo la fatalidad luminosa de los astros: el hombre inventa, caprichosamente, las estrellas.

EL hombre pasa el tiempo complicándose, cada vez más difícilmente, su charada; y Dios dándole, cada vez más fácil, la solución.

EL gorro puntiagudo de *Birlibirloque* está todo estrellado de cielo.

EL salto a la garrocha era una clara suerte birlibirloquesa de torear; el torero se alza, rápido, contra la embestida, y cae, al otro lado, en pie, sin romper la vara y sin soltarla: como debe hacer metafísicamente el pensamiento. Toda metafísica es un *salto a la garrocha* espiritual.

CON el trampolín de *Birlibirloque:* la garrocha, el toreo salta (como todo lo que es voluntad de salto: inteligencia) sobre lo castizo español o lo clásico universal.

EL toreo no es español, es interplanetario.

EN definitiva, el *arte de birlibirloque* se lo salta todo a la torera.

LA ESTATUA DE DON TANCREDO

Al recuerdo de Ignacio Sánchez Mejías
(que me hablaba con entusiasmo
de estas páginas en su
lecho mortal de la enfermería
de la Plaza de Manzanares).

Madrid, Suplemento de Cruz y Raya, 1934

PLAZA DE TOROS DE BARCELONA

(ANTIGUA DE LA BARCELONETA)



Con permiso de la Autoridad y bajo su presidencia

Domingo 25 de Noviembre de 1900

A las 3 en punto

1.ª NOVILLADA DE INVIERNO

A PRECIOS REDUCIDOS

4 NOVILLOS-TOROS DE MUERTE • 4 MATADORES

CHUFERO • SALERITO • PASERO • CEREZO •

A petición del público en general 2.ª **Y ULTIMA PRESENTACION** del justamente ovacionado y notabilísimo

D. TANCREDO LÓPEZ

considerado por su temeridad y arrojo sin límites como

EL REY DEL VALOR

el cual ejecutará su **MARAVILLOSO EXPERIMENTO** en el **TERCER TORO**, al objeto de que todo el público pueda presenciar tan arriesgado como original ejercicio.

ORDEN DEL ESPECTÁCULO

Se lidiarán, capearán, banderillearán y estoquearán

2 NOVILLOS-TOROS DEFECTUOSOS DE 4 AÑOS

por la siguiente cuadrilla:

ESPADAS

José Monsoliu, PASERO y Antonio Domínguez, CEREZO

BANDERILLEROS

Sandalio Fandos.—Antonio López.—Tomás Ibáñez.—José Oliver.

Después se capearán, **PICARAN**, banderillearán y serán muertos á estoque otros

2 NOVILLOS-TOROS DEFECTUOSOS DE 4 AÑOS

por la siguiente cuadrilla:

MATADORES

Vicente García, CHUFERO y Serafín Grego, SALERITO

PICADORES

Francisco Arjona, PAJE—Miguel Mateo, MATEITO—Pedro REINA. Salvador Forte, PESCA—José Argelaga, CORIANO.

BANDERILLEROS

José Monsoliu, PASERO—Sandalio Fandos, SEÑORITO.—Antonio López, NIÑO RITA.—Tomás Ibáñez, METRALLA

NOTA.—Siendo únicamente dos de los novillos destinados á la suerte de varas, la empresa participa al público que solo habrá

1 - TORO DE RESERVA - 1

PRECIOS

Palcos sin entrada 5 ptas.—Entrada general Sombra y Sol y Sombra 1 pta.—Entrada general Sol 0'50 pta.

El timbre lo pagará la Empresa

IMPORTANTE.—Habiéndose presentado á los porteros de esta ANTIGUA PLAZA DE TOROS infinidad de entradas de otro edificio, en donde también se celebran espectáculos taurinos, la empresa participa al público no se deje sorprender, pues los únicos despachos en donde se expenden los billetes de la PLAZA DE TOROS DE LA BARCELONETA son: el contiguo á la calle del Arco del Teatro y los de las rejas de la citada plaza.

Vigentes todas las notas de las corridas anteriores y las del Reglamento Taurino, aprobado en esta capital el 10 de Marzo de 1887.

A. López Robert, impresor. Asalto 63.

Colección Rafael Cabrera Bonet.

El siglo xx, que empezaba para los franceses con la torre Eiffel, para los españoles ha empezado con *Don Tancredo.*

No podemos decir el siglo xx sin sentir que se nos llena la memoria de imágenes de bazar. Sin duda, porque a nuestros primeros recuerdos va unido este rótulo comercial, tan frecuente entonces, y que se conserva todavía. Pero también, sin duda, porque hay en ello otra resonancia que hoy toma un sentido alegórico.

La gran Exposición Internacional de París, con su romántica lejanía de estampa, dejando en pie la torre Eiffel, mantuvo incorporada a la ciudad panorámica por excelencia aquella imagen permanente. La Exposición francesa ante el novecientos era el enorme bazar de todo aquel mundo o feria de vanidades que el esqueleto de la torre Eiffel ha perpetuado normalmente; porque este esqueleto de hierro no es un esqueleto que pueda esperar la resurrección. Si desafía al tiempo, lo hace por haberle entregado su carne totalmente: toda la mascarada mortal que entraba por el siglo nuevo con tanto ruido, y que se deshizo en el aire quedando atestiguada solamente por esta esquelética muestra, casi espectral, de la torre Eiffel, que es su único superviviente. Por eso parece que en el aire y sólo de aire se mantiene. Acaso la torre Eiffel, como abanderado de Europa, en ese símbolo camaleóntico, estereotipado, del cosmopolitismo: y fue un ambiguo presagio celeste de la Sociedad de Naciones. Hay cielos en los que su

cenicienta expresión se hace tan patética que verdaderamente nos perpetúa, vanamente piramidal, la forma misma del vacío, de la nada, de la muerte eterna. Vanidad de vanidades del mundo bonito, del *jolie-Paris,* como el de la suntuosa Viena o del espléndido San Petersburgo. Toda aquella modernidad o modernismo de bazar ardía artificiosamente en la quemazón del siglo nuevo, dejándonos en pie, clavada, como el esqueleto quemado de esa gran rueda de toda fortuna secular, el testimonio permanente de lo muerto. Así se nos aparecía iluminada —rediviva— últimamente.

El siglo XX de París, que es la entrada del siglo de Europa y de lo que entonces era el mundo, nos ha dejado trazado en sus cielos ese claro signo inicial que es la torre Eiffel. Nuestro siglo veinte español, al margen, por entonces también, de Europa, y hasta, si cabe decirlo así, del mundo, de todo aquel mundo moderno o modernista; nuestro siglo veinte español, a raíz del noventa y ocho, en el mismo momento en que se acusaba la caída de un Estado secular, y hasta de su historia, levanta ante nuestros ojos atónitos la imagen sorprendente de *Don Tancredo.* De *la estatua de Don Tancredo,* que es precisamente, para nosotros, todo lo contrario de la torre Eiffel.

De estos dos signos iniciales del siglo veinte, el uno, como digo, es simbólico del París de entonces, del París de la Exposición Internacional; y aunque construido por un americano, es el exponente europeo, occidental, del mundo ante el nuevo siglo. El otro, nuestro *Don Tancredo,* es todo lo contrario: no tiene ni razón ni sentido fuera de lo que suele entenderse por más particularmente español de todo; de lo que suele llamarse, en este sentido y por esta razón, nuestra fiesta nacional. Los dos son, en un cierto modo —en el modo más cierto de su ser—, arbitrarios y gratuitos. Pero mientras la torre Eiffel, exponente oficial, por así decirlo, de la universalidad secular del mundo, no tiene nada que decirnos, es el mudo andamiaje, el esqueleto absolutamente vacío, hueco, de lo piramidal abstracto, de lo babélico absoluto e inútil, nuestro hombre estatua o estatuido tan humanamente sobre la arena de las plazas, de ese modo tan particularmente español, nos lo dice todo, como un filósofo. Y así es, o se hace, encarnación visible y trascendente de la totalidad de nuestro ser,

ante la vida, por la muerte, y *ante la eternidad de lo probable,* por el azar; en definitiva, ante Dios. *Don Tancredo,* mucho más y mejor que un zar o emperador, por muy ruso que fuese; mucho más y mejor que un Napoleón cualquiera, no es más que eso: un hombre solo; pero no vacío, sino lleno de su vacío, pleno de soledad: solo ante el toro, ante la muerte; solo, por eso, por todo eso, plenamente solo, ante Dios. Y así vemos ya, por de pronto, que este particularismo tan español —tan español que no puede ser otra cosa— no es tal particularismo nacional, sino que, repleto de significaciones, se universaliza y trasciende; todo lo contrario de aquel otro signo aparente, el de la torre Eiffel, que, por vacío de todo contenido humano, se reduce a la banalidad particularísima y pintoresca de un solo rincón del planeta que se llama París.

Pero este Don Tancredo López, el Rey del Valor —se nos dirá—, era, sencillamente, un pobre hombre que, a la manera de *Papús,* también glorioso iniciador significativo de nuestro siglo veinte, encontró un modo paradójico de heroísmo inicial en la vida. La paradoja, ¿no es el modo de iniciar en una vida su propia significación heroica? La paradoja de *Papús,* sobrado conocida, era la de no comer para poder comer precisamente. La de *Don Tancredo,* fue la de no morirse de miedo para poder vivir de esa valorización misma de su miedo, de ese miedo revalorizado. Esto es, la de haber encontrado el secreto del valor aparente en la misma inmovilidad del mayor miedo: del que paraliza de espanto; del miedo que dejaba, por aterrorizada, convertida en estatua a la mujer de Loth.

Don Tancredo encontró el valor por el camino más corto: por el del miedo. Como *Papús* encontró el modo de no morirse de hambre tratando de vivir sin comer. Para esto, *Papús,* cuentan que se encerraba en una jaula como un menudo pájaro que era; una especie de pájaro de cuenta a quien los demás tenían que tener encerrado para eso: para poderle llevar la cuenta; para poderle ajustar, verdaderamente, las cuentas del tiempo que pasaba muriéndose para poder vivir. *Papús* tiene, en este sentido, y dicho sea con todas las salvedades consiguientes, una significación eminentemente cristiana, o sea, más bien, torera. Como *Don Tancredo* la tiene estoica; y esto es lo primero que hay que ver o lo que primero habría que mirar

en la estatua de *Don Tancredo.* «*Huí de ser conocido,* dice el burlador torero don Juan: *Mas ya me tienes delante.*»

¿Quién era *Don Tancredo*? La biografía de Don Tancredo López, o mejor dicho, la de Tancredo López, precisamente porque es particular, y aun muy particular, es naturalmente insignificante. Pero empieza a hacerse significativa en cuanto la pensemos en relación con su invención misma: la del *Don Tancredo.* Probablemente, este hombre López, Tancredo López, tenía la particularidad, tan española en el sentido humano más aristocrático, o más griego, de ganar su vida ociosamente; de querer ganarse la vida sin hacer nada; es decir, sin hacer nada ajeno al sentido ocioso, gratuito, de la vida: al don prístino de vivir. O sea, que era un verdadero *señor* o aspiraba a serlo, el hombre López; un verdadero Don Tancredo López.

De este modo, por no hacer nada, o, mejor dicho, por no querer hacer nada —nada de su oficio, que era, creo, el de albañil—, el Tancredo López, obrero albañil, el Tancredo López, proletario, empieza por pararse a considerar sobre su propia situación, que hoy puede resultarnos profética, de parado; pero de parado voluntario.

Aquí tenemos a Tancredo López, albañil, parado para intentar ganar su vida sin oficio y con beneficio exclusivo de una señoril ociosidad. A nuestro hombre se le ocurre, entonces, sacar partido de ésta, la primera razón de ser de su ociosidad, la de su paro voluntario: y empieza por quedarse quieto, por no hacer nada; por no hacer nada ante la vida, y, por consiguiente, ante la muerte; pero por no hacer nada en absoluto, por no hacer absolutamente nada: ni moverse siquiera. Así se encara nuestro hombre con el destino y lo desafía; para lo cual decide planteárselo cara a cara en su propia finalidad humana, esto es, ante la muerte.

¿Y qué se le ocurre para esto? Pues habiendo observado que los seres más puramente instintivos, ante el peligro de perder la vida, se hacen el muerto, y precisamente para salvarla, decide, instintivamente también, seguir su ejemplo. Entonces tropieza con algo que es más inmóvil que la misma muerte; algo que se queda quieto de un modo mucho más definitivo: la estatua. Y así da el paso decisivo de su vida: el de la inmortalidad;

decide disfrazarse de estatua para vencer la muerte desafiando al destino; o sea que, según nuestro hombre, no basta con hacerse el muerto para ganar la vida, para salvar la vida, sino que hay que ir más allá todavía: hay que hacerse inmortal, hacerse el inmortal: disfrazarse de estatua.

Y surge *Don Tancredo,* inmortalizado: el hombre que engaña a la muerte, al destino, no ya con la misma apariencia de la muerte como suelen hacer los animales, sino con la negación de la muerte, con esa especie de inmortalidad definitiva de la estatua. La motivación particularísima de ganar la vida sin hacer nada, se convierte, de esta manera, en la afirmación singularísima y universal, por tanto, de que el que no hace nada, pero absolutamente nada, ante la vida, o sea ante la muerte, por no hacerlo, por quedarse quieto, le gana a su destino: y se gana su propia vida contra la muerte.

Pero —y con esto empieza la invención del tancredismo— esta voluntad de no hacer nada se hace, positivamente, una voluntad de no hacer; se positiviza en una voluntad de no hacer, en un esfuerzo heroico: el de no moverse lo más mínimo; y con ello la tensión positiva de no hacer se hace lo más poderosamente afirmativo de todo. El hombre inmovilizado por el miedo se transfigura en la estatua viva del valor: del Rey del Valor. Y así vemos que el hombre estatuido de este modo, el hombre estatua, se convierte en el exponente o expresión imaginativa, figurativa, de una concepción racional de la vida, totalmente única, verdaderamente universal. La motivación particularísima de Tancredo López, albañil, parado, pobre hombre, se alza, singularmente, se eleva a categoría, a símbolo o figura simbólica de toda una riquísima variedad de motivaciones humanas, que concentrada en su más firme expresión racional, es la que se llamó el estoicismo.

Tancredo López, al subirse al pedestal —por él mismo construido con sus útiles de albañil, y que no es otra cosa que un cubo de madera pintado de blanco, enyesado o escayolado como su figura, como su traje—, se eleva a esta categoría universal, se transfigura en *Don Tancredo. Don Tancredo,* expresión figurativa de una categoría universal, que es como

tenemos que verle —porque así es como hay que ver a *Don Tancredo*—, como lo cantaba el estribillo cupletero: *¡Hay que ver a Don Tancredo subido en su pedestal!*

O sea, que lo que hay que ver en *Don Tancredo* subido en su pedestal, es la imagen, la representación de toda una filosofía. *Don Tancredo,* al subir a su pedestal, ha elevado al cubo el estoicismo. Y aquí le tenemos ya definido positivamente: *Don Tancredo* es el estoicismo elevado al cubo; es un Séneca elevado al cubo; es el senequismo español elevado al cubo.

En la memoria de todos está la conocida afirmación de Nietzsche, que llamó a Séneca el toreador de la virtud. Esto advierte nuestra atención sobre un aspecto que es sustantivo en *Don Tancredo:* su relación con el toreo y, directamente, personalmente, con el torero. Aparte de su relación con el toro. Por lo que seguramente la frase de Nietzsche sería mucho más exacta diciendo de Séneca lo que nosotros venimos atisbando: que Séneca no es el torero, sino el *Don Tancredo* de la virtud. Porque toda actitud estoica es un tancredismo. Y no hay, en cambio, nada menos estoico que un torero: que un torero o toreador de lo que sea; porque lo es, en definitiva, de la muerte. No hay nada menos estoico que un torero en cuanto tal torero; porque, claro es, que puede haber, y lo hay, efectivamente, en el torero, un fundamento de estoicismo; pero es ésta, precisamente, la íntima contradicción del torero: la del hombre que lleva dentro.

El estoicismo del torero, es, como si dijéramos, lo que constituye su centro de gravedad. Basta recordar a *Lagartijo.* Efectivamente, el torero, o todo torero, lleva dentro un *Don Tancredo* fracasado; y esto se observa muy fácilmente cuando sucede lo contrario, o sea, cuando el que fracasa es el torero. El fracaso o degeneración del toreo es siempre un tancredismo; al menos, del toreo considerado como el *arte de birlibirloque,* que tal es como lo inventó su fundador o creador auténtico: *Pepe Illo;* el toreo tal como luego lo perfeccionó Montes hasta llegar a su más absoluta realización en el milagroso *Joselito;* porque *Joselito fue* el torero que ha llevado consigo un peso, un lastre menor de tancredismo. Pues este toreo o arte de torear luminoso, dinámico, se va corrompiendo, deshaciendo, cuando

se va parando, inmovilizando: cuando el hombre estatua, el paralizado por el miedo, el *Tancredo,* en fin, que todo torero —porque es hombre, y como tal hombre— lleva dentro, va endureciendo, entorpeciendo con su rigidez escayolada la destreza viva de los movimientos, la agilidad y flexibilidad de la burla: hasta acabar, entonces, en esa definitiva negación del torero mismo que lo ejecuta y que es lo que los aficionados llaman el *parón;* el *parón* forzado o *parón* forzoso.

El toreo que se ha ido parando o tancredizando de ese modo ha llegado, por eso, a convertirse en un tancredismo hipócrita, un tancredismo disfrazado, un tancredismo volteriano y tartufo. Hoy no hay *Don Tancredos* porque todos los toreros lo son. Y aún más: se ha llegado a tratar de tancredizar también al toro.

Creo que nos interesa muchísimo advertir esta decadente inversión de valores en las corridas de toros, porque hay que entenderla como un exponente ineludible de algo quizá más importante que la misma historia de nuestra España, porque lo es de su estilo; que es por el estilo poético, o creador, por la expresión de la voluntad y el pensamiento por lo que un pueblo vive y permanece. Es por el estilo por donde se saca el hilo de la madeja para hacer el ovillo providencial del que se nos teje la vida y se nos desteje la muerte.

Pero ya que ha venido aquí, a este telar de nuestro juicio, el hombre Don Tancredo López, el hombre mortal, con toda la voluntad de estilo de su representación inmortal de estatua: de *Don Tancredo,* vamos a examinar su imagen, que es para nosotros una viva imagen y representación de algo que indica lo más hondo y vivo de nuestra España. Vamos a poner a *Don Tancredo* en esa tela de juicio, que es ahora nuestro juicio al interpretarlo por las palabras. Vamos, de este modo, a juzgarlo o justificarlo. Vamos, en una palabra, y sencillamente, a tratar de hacerle justicia.

Todo lo que sabemos con certeza sobre los orígenes del toreo no alcanza a contradecir la auténtica afirmación popular, cuando ésta nos dice que: *el arte del toreo vino del cielo.*

El arte del toreo, como dice la copla, vino del cielo: por casualidad, graciosamente, por voluntad divina.

Don Tancredo, subido en su pedestal, nos aparece en medio del redondel de las plazas de toros *como caído del cielo,* efectivamente. En toda la plenitud de acierto y oportunidad religiosa, moral y estética que el dicho popular define con esta afirmación tan certera; consecuente con la que originariamente la presupone, mágica, milagrosa, de por *arte de birlibirloque.*

Y sin embargo, este *Don Tancredo,* que así nos aparece como caído del cielo en medio del redondel de las plazas de toros, debió parecerle a los primeros toreros, quizás por eso mismo, una herejía; un verdadero hereje del toreo. No es por jugar con el vocablo; pero inevitablemente se nos interpone al tratar de conocer qué clase de hereje en el toreo debió resultar este hipnotizador o sugestionador de toros por medio de la más absoluta, aparente inmovilidad, el quietismo.

Porque ¡qué duda tiene que el de *Don Tancredo* también es un quietismo!

¿Será, pues, *Don Tancredo* un molinista o molinesista, o sencillamente, un molinetista del toreo?

No se puede eludir la inevitable equivalencia teológica, mucho menos cuando viene a darle la razón a la tesis que sostenemos de que el toreo, el arte del toreo inventado por *Pepe Illo,* es una consecuencia escolástica; ni más ni menos que el cartesianismo o que nuestro teatro español del siglo diecisiete. Una consecuencia, sobrenatural para el pueblo, porque viene del cielo de la Teología.

Pero volvamos a nuestro *Don Tancredo.*

Don Tancredo, según vemos en los carteles que le anuncian, se decía disfrazado de estatua de *Pepe Illo;* esto es, disfrazado de la estatua del torero por excelencia, del creador, del inventor del arte de torear: de torero en persona. Aparecía, de este modo, como la imagen estatuida del toreo mismo. Con esto quería indudablemente significar que se le interpretase

al modo como los creyentes católicos interpretamos las imágenes de los santos. Es decir, eludiendo la idolatría. «Yo no soy el toreo o el torero, sino su imagen, su representación, su estatua» —parece que quiso decirnos—. En una palabra, su inmortalidad.

Y con esta inmortalidad que representa, trata de burlar a la muerte. Hace lo mismo que cualquier hombre célebre de esos que se hacen levantar estatuas en vida. Éste es el criterio académico de la inmortalidad; el de los que creen que basta con un exhibicionismo escayolado para inmortalizarse. Pero este tancredismo es, hasta como tancredismo, falso; pues es un tancredismo que se hace mirando al público y no mirando al toro. ¡Como que es el tancredismo que se hace sin riesgo alguno, porque se hace sin toro! Es lo que llamaríamos el tancredismo sobre seguro: sobre seguro de inmortalidad y pagando su póliza correspondiente.

Hay, no obstante, otros tancredismos sin toro que son mucho más desinteresados. Por ejemplo, el del estoicismo retórico o poético. Así, el gran poeta romántico francés Alfredo de Vigny hace el *Don Tancredo* cuando dice en sus famosos versos que el justo no opondrá más que su desdén a la ausencia de Dios: *y no responderá sino por un frío silencio al silencio eterno de la divinidad.*

Exactamente, esta poética actitud es un tancredismo sin toro. La ausencia de Dios es la ausencia del toro. Es el frío silencio de *Don Tancredo* ante el toril cerrado; ante un silencioso, eternamente silencioso toril vacío.

Pero el silencio eterno de la divinidad no existe para un estoicismo verdadero, humano: para un verdadero tancredismo; no existe negativamente: por ausencia, sino por presencia; porque el que se sitúa de ese modo ante la vida y ante la muerte lo hace porque cree en Dios, es decir, porque espera, ineludiblemente, ante la puerta del chiquero, el toque de clarín para que salga el toro.

Y es que si a *Don Tancredo* se le quita el toro no le queda más que la vanidad: la vanidad humana de ser o de haber sido el blanco de todas las miradas.

Don Tancredo es el blanco de todas las miradas por antonomasia.

Y si al hombre se le quita la vanidad, decía Goethe, ese otro magnífico *Don Tancredo* de la poesía, ¿qué le queda? Si al *Don Tancredo* se le quita la vanidad, le queda lo que le tiene que quedar: le queda el toro. Si al hombre (al estoico) se le quita la vanidad, le queda lo que le tiene que quedar: le queda Dios.

Pero volvamos a lo de la herejía que debió parecerles a los toreros el *Don Tancredo.* A la heterodoxia torera del tancredismo. Que no es tal herejía, o que es, acaso, como tal herejía, la oposición que mejor define el toreo mismo, la ortodoxia *pepeillesca o birlibirloquesca* del arte celeste de torear.

Don Tancredo es torero del mismo modo en que Kierkegaard decía que era cristiano: por oposición. Y aquí tocamos a la esencia más pura del tancredismo. Este hombre blanqueado como un sepulcro, como la estatua del sepulcro del Comendador en *El Burlador de Sevilla* (el que se llevará al infierno a don Juan Tenorio, que es, como ya dijimos alguna vez, el torero puro, el torero absoluto); este hombre, blanco de miedo —*Don Tancredo*—, es también el blanco de miedo por principio: el blanco de todos los miedos, desde el propio suyo hasta el de todos y el de cada uno de los que lo miran; este hombre, que es, efectivamente, eso: el blanco de miedo por excelencia, ¿cómo o por qué se transfigura, atreviéndose a denominarse el *Rey del Valor?* ¿Será sencillamente, un tramposo, un hipócrita, un fariseo, un auténtico sepulcro blanqueado, como aparenta, una estatua y no un hombre? ¿Será que sugestiona al toro, en efecto, o será que sugestiona al público, o será, tal vez, en definitiva, que se sugestiona a sí mismo, que se autosugestiona?

Con esto creo que hemos llegado al punto preciso de su secreto, de ese silencioso secreto o misterio central y radical de *Don Tancredo* como de todo tancredismo.

Recordábamos el molinismo, o molinesismo, o molinetismo; es decir, el molinismo de Molina, el molinesismo de Molinos y el molinetismo de la

suerte llamada pase de molinete de cualquier torero; de cualquier torero que lo sea; porque torero hubo, y es ya el colmo de la paradoja, que llegó hasta tancredizar el molinete.

El molinismo del jesuita Molina se dirá que no viene a cuento, que son ganas de querer jugar con el vocablo. Pues también es éste, que parece venido por puro juego de palabras, un cuento que tiene su aplicación en este caso: que tiene, y muy directa, aplicación al tancredismo.

Dos nombres nos trae a la memoria la evocación de este molinismo francés: San Agustín y Pascal. Recordemos la conversación famosa de Pascal con *monsieur* de Saci, y hagámoslo sustituyendo, mentalmente, el nombre de los interlocutores por los de *Don Tancredo* y *Pepe Illo* o *Don Tancredo* y *Joselito.* En este diálogo, vemos un magnífico, dramático empeño en el que se enfrentan, para entenderse o entrelazarse como el tronco y la hiedra, estoicismo y cristianismo. Es decir, tancredismo y toreo.

Pascal, y no la señorita Mercedes del Barte, fue la verdadera figura representativa del tancredismo en Francia. La señorita Mercedes del Barte, *Doña Tancreda,* era una tancredista de la vanidad: el tancredismo femenino es siempre vanidad; aun cuando se juegue la vida. La señorita Mercedes del Barte pudiera, si acaso, y todo lo más, haber sido una última representación o símbolo de la ya tan disminuida por el tiempo, por todos los tiempos, Revolución francesa; una diosa-razón venida a menos, o, también, una napoleónica a su modo, o sea al modo femenino del tancredismo, muy *Doña Tancreda,* de Napoleón. Y nada más lejos de Pascal que esas escayolas; nada más lejos de la estatua de amarga sal del tancredismo pascaliano que todo eso. Claro es que el miedo de Pascal no era miedo del toro —o no lo era del toro solamente—; y en eso es quizás en lo que se diferencia el tancredismo español del francés; el miedo de Pascal no era únicamente miedo del toro: era anterior a él; porque empezaba por ser miedo a caerse del pedestal.

Vemos, pues, que no queda más que esta referencia entre el tancredismo de nuestro *Don Tancredo* y el molinismo jesuítico contra el que agustinianamente levantaba su pedestal el jansenismo. Y no olvidamos,

naturalmente —y sea dicho de paso— que San Agustín es el que se ríe siempre de *Don Tancredo,* de todo *Don Tancredo;* hasta del tancredismo padre y muy señor suyo, muy señor de su pensamiento: el tancredismo de Platón; el tancredismo de las ideas platónicas, que son, algo así, excusando la semejanza, como unas *Doñas Tancredas* fugitivas e inaprensibles. San Agustín se ríe del tancredismo, porque San Agustín, como es natural, está siempre de parte del toro. Pero del toro bravo; porque no lo está por compasión, sino por simpatía.

¿Quién tiene razón, el torero que burla al toro con una maravillosa y exacta, matemática precisión de un perfecto juego de movimientos, con una dinámica actividad ajustada, armoniosa: o, por el contrario, el *Don Tancredo* inmóvil, fijo, que concentra todo su afán humano, desde el temblor, el estremecimiento del miedo inmediato, hasta el del mismísimo temor de Dios, para poder estarse quieto?

¿Quién tiene razón, el torero don Juan Tenorio o la tancredizada estatua del Comendador que le mata?

Y no hay que olvidar tampoco que uno de los más directos antecedentes de la *Guía espiritual* de Molinos es aquel *Discurso de la verdad* que escribió don Miguel de Mañara, es decir, siguiendo la leyenda, el mismísimo don Juan Tenorio: el torero absoluto, o torero de lo absoluto.

Pero es que *Don Tancredo,* disfrazado de estatua de *Pepe Illo,* que es como si don Juan Tenorio fuera al mismo tiempo don Juan y la estatua del Comendador que le mata, ¿no nos revela ya algo de ese misterio o secreto tan español del tancredismo, aunque nos lo diga o precisamente porque nos lo dice paradójicamente?

Ante *Don Tancredo* en su pedestal podrá el torero que le observa decirse para su capote, como Galileo: *e puor si muove.*

Porque es la voluntad de no hacer nada hecha voluntad positiva de serlo; la inmovilidad trascendiendo, a fuerza de quererlo ser, al movimiento esencial de los mundos, coincidiendo con el movimiento enorme y sublime de los astros.

Pero ¿cómo?, ¿hasta cuándo? Hasta que quiera el toro.

No hay que darle vueltas —piensa o pensaría *Don Tancredo*— y piensa con él todo tancredismo, físico o metafísico, natural o sobrenatural. No hay que darle vueltas, la última palabra la tiene siempre el toro, y únicamente así, por inmovilidad absoluta, puede impedirse que la diga; por la sugestión de la inmovilidad y del silencio.

Pero el torero piensa lo contrario, y decide, por eso, lo contrario: que hay que darle vueltas a todo; que hay que darle vueltas al toro, y darlas, si es preciso, el torero mismo: que hay que dar y coger las vueltas a todo. Por eso el torero culmina su afirmación de la movilidad con el llamado pase de molinete. El molinetismo del torero es todo lo contrario del molinismo de *Don Tancredo;* al menos, aparentemente. Pues, del mismo modo que *Don Tancredo* se disfraza de estatua, el torero, dando el pase de molinete, se disfraza de trompo. Tiende, pues, con esto, en cierto modo, a ganarle al tiempo en su terreno: como tiende a ganarle al toro. El trompo que baila a toda velocidad parece que está quieto, inmóvil. La inmovilidad aparente del trompo, ¿no se acerca más que la de *Don Tancredo* a la inmovilidad aparente de los astros? ¿O son, una y otra, la misma cosa: *una inmovilidad hecha de inquietud,* como lo es la del muro cinematográfico de la leyenda de los siglos en el verso admirable de Victor Hugo?

Aquí tenemos, pues, que esta contradicción extrema entre molinismo y molinetismo, o sea, entre tancredismo y toreo, nos sorprende con su coincidencia profunda y nos deja perplejos ante ella.

¿Qué hondísima razón humana, y divina, llevó a *Don Tancredo* para disfrazarse de la impasibilidad de la estatua, vistiendo traje de torero, representando al torero de los toreros, *Pepe Illo,* al símbolo del toreo mismo? ¿No será la misma razón dialéctica que llevó a los griegos a conjugar el arte en la coincidencia contradictoria, por idénticamente extremada, de Apolo y Dionisos?

El apolíneo *Don Tancredo* y el dionisíaco *Pepe Illo,* es decir, el tancredismo y el toreo, tienen un doble juego de análoga significación; y así, ante

nuestros ojos, aparecen complementarios, como formando esa profunda, entrañable unidad de estilo de nuestra España, a que se refirió Menéndez Pelayo, y en la que últimamente Vossler ha creído encontrar la esencia, la sustancia, la raíz, de toda la grandeza española, del valor espiritual de España, definiéndola por la conjunción viva de estoicismo y cristianismo, por una idea, o ideal estoico-cristiano.

En esa idea estoico-cristiana es en la que está nuestra realidad más honda; la razón y el sentido natural y sobrenatural de nuestro ser, o de nuestra voluntad de ser: como de no ser. En una palabra, nuestro estilo, esa íntima y permanente unidad de estilo que quería Menéndez Pelayo.

El toreo y el tancredismo, *Pepe Illo* y *Don Tancredo,* coinciden en ser tan extremados porque tienen idéntica raíz en la unidad totalizadora de un estilo que es el alma misma de España y que ellos exponen; y exponen o expusieron, exponiéndose incluso personalmente con él, dando por él su vida; ¡que eso sí que es humanizar el estilo!; pues de ellos pudo decirse, más que de ninguno, que el estilo es el hombre: el estilo en persona. Es éste el mismo caso que el del pepeillesco o joselista Lope de Vega y del tancredista Calderón: ya que en este *arte de birlibirloque* teatral del diecisiete, Lope de Vega es *Pepe Illo,* como *Don Tancredo* es Calderón; todo el teatro de Calderón es tancredismo puro: por eso cierra España, como *Don Tancredo,* y como el caballo blanco de Santiago, que fue un precursor sobrenatural de *Don Tancredo. Don Tancredo* cierra España como el caballo blanco de Santiago y como el teatro de Calderón, porque ambos se salen de la historia, incluso de la historia de España. *Don Tancredo* está por encima y por debajo de la historia de España; porque es el estilo de España; porque es España como voluntad y como representación de esa idealidad estoico-cristiana; de esa poesía, de ese estilo. Y la poesía, por eso mismo, porque es estilo, es más profunda y más verdadera que la historia. El caballo blanco de Santiago, Lope y su teatro, Calderón, *Pepe Illo, Don Tancredo,* son estilo —y no estilos—, creación, poesía, de una voluntad popular española, de una misma voluntad española en el tiempo, o contra el tiempo, como lo era, voluntad poética y no histórica, la que interpretó Felipe II construyendo el monasterio de El Escorial.

¡Ése sí que es tancredismo puro, el del monasterio de El Escorial! Es el tancredismo más puro, porque es el gran problema del tancredismo español resuelto en piedra.

Como *Don Tancredo* quería sugestionar, hipnotizar al toro por la inmovilidad, por el silencio, ese enorme y permanente, empedernido *Don Tancredo* que es el monasterio de El Escorial, lo que quiere, también por la inmovilidad, por el silencio, es sugestionar, hipnotizar a Dios. Porque quiere lo que quiso Felipe II construyéndolo, lo mismo que quiere *Don Tancredo:* quiere que no le coja el toro; quiere salirse del tiempo, de la historia: quiere que no le coja Dios.

Y así se nos ofrece cruzado de brazos ante el destino; cruzándose de brazos sobre el pecho o a la espalda, como *Don Tancredo* ante el toro; cruzándose de brazos para no moverse siquiera, para contener su inquietud, la inquietud más humana y más divina: la del miedo; la del miedo puro, absoluto, el miedo total y totalizador. El miedo que arranca en el terror pánico y culmina en el temor de Dios.

Esa maravillosa inquietud hecha inmovilidad que es el monasterio escurialense; esa sublime expresión del miedo, del terror a la vida, como al toro, porque es la muerte, es la que nos dice aquella obra silenciosamente, sin decirnos nada, como el mismísimo *Don Tancredo.* Y no nos dice nada porque nos dice todo, y a fuerza de decirnos todo, acaba por parecer que no tiene nada, pero absolutamente nada, que decir.

Esa inmovilidad hecha de inquietud de El Escorial, como la del legendario muro victorhuguesco de los siglos, alcanza, por eso, por la misma violencia de su realidad, proporciones de leve sueño: como *Don Tancredo.* Por eso se nos revela tan claramente como *Don Tancredo* —cuya imagen parece arrancada de un lienzo de Picasso—: como la quintaesenciada raíz de España; del estilo mismo de España, que es, como dice el pueblo: como Dios; porque es, como Dios en la estupenda definición teológica del Gusano: una coincidencia de contrastes. Junto a Lope de Vega, Calderón; junto a *Don Tancredo, Joselito;* junto a El Escorial, Toledo o Segovia o Sevilla. ¿Qué más misteriosa coincidencia de contrastes por tan maravillosa unidad de estilo?

Por eso, este maravilloso estilo, al degenerarse, al corromperse, como todo estilo, se amanera, se hace estilización o amaneramiento; estilización de amaneramiento o amaneramiento de estilización. Una estilización o amaneramiento de estilización del tancredismo, es, por ejemplo, el de San Simeón estilita subido a lo alto de su columna, y buscando ese modo más que sugestionador, sugestivo, de burlar la vida y la muerte; de hipnotizar al tiempo; de convencer, o engañar, a Dios. Pero este San Simeón es de un tancredismo tan estilizado, que se pasa de listo, que se pasa de estilo: es decir, que se pasa de *Don Tancredo.* Porque es lo mismo que si *Don Tancredo* se subiera a un pedestal de diez o doce metros de alto para burlar al toro: sería hacer trampa, no valdría, y, por tanto, perdería el tancredismo toda su significación.

Lo único que no se puede estilizar —escribí una vez— es el estilo. El estilita fue un estilizador del tancredismo: por eso el tancredismo del estilita se pasa, como digo, de tancredismo, convirtiéndose en una especie de tancredismo de palomar; en un tancredismo o estoicismo-cristiano ingenuo y candoroso. Simple como el de la paloma o de las palomas; que también tienen las palomas su tancredismo correspondiente, que es una imagen del tancredismo del amor: el tancredismo tórtolo.

Pues si hay este tancredismo estilizado por todo lo alto —el tancredismo que se pasa, un tancredismo de palomar—, hay también, y es mucho peor, un tancredismo que no llega, una especie de tancredismo ratonero. Es éste una degeneración, un amaneramiento infra o subtancredista, que llega a convertirse en un estado patológico, tan contagioso, que trata de tancredizarlo todo ínfimamente. Este estado de tancredismo es el que a través de todo el siglo veinte español aspira a un tancredismo de Estado; porque aspira al Estado-Tancredo, que es como un semi o seudo Estado infranacional, retóricamente escayolado y, en definitiva, muerto; pero muerto de miedo.

Muchas veces hemos oído decir a estos tancredistas: aquí lo único que hace falta es orden, autoridad; que para ellos es simplemente inmovilidad; y por eso lo expresan exactamente cuando exclaman: ¡que no se mueva ni una rata!

Este tancredismo ratonero es el que, como le corresponde, suele manifestarse en *paradas,* cuando se manifiesta cómicamente por el exhibicionismo del miedo; y en *parados* cuando trágica consecuencia de ese mismo susto.

Y es que el tancredismo español, desde sus versiones más puras, ha ido descendiendo hasta eso. No hay que olvidar que hubo un émulo de *Don Tancredo* que se declaraba discípulo de Malléu, el famoso domador de fieras. Hay un tancredismo que desciende a domesticar, cuando no es a domesticarse: con tal de que no se mueva ni una rata; porque de lo que se asusta no es del toro, sino de las ratas.

No cabe aquí una enumeración de tantos tancredismos o de tantas corrupciones del tancredismo, de tantos tancredismos amanerados, como vienen sucediéndose entre nosotros. El tancredismo tácito y expreso. *Don Tancredo* invisible y *Don Tancredo* revelado. El tancredismo constitucional de España.

No hay español que en un momento cualquiera de su vida no traicione su tancredismo. La cuestión es que sepa expresarlo como hizo este Don Tancredo López: con verdadero estilo; o sea, que tenga el valor de expresarlo como lo tuvo *Don Tancredo.* Pues para nada hace falta tanto valor como para expresar el miedo. Como que el valor de los hombres podría definirse por la calidad de su miedo. Dime de lo que tienes miedo y te diré quién eres.

Esto es lo que define al estoico como al cristiano; como al estoico-cristiano: su tancredismo. Lo que define a *Don Tancredo. Don Tancredo* supo ser el que era, como quería Píndaro: aprendiéndolo; por eso es un estilo; el estilo mismo de España. Y por eso no es una figura, una gran figura de la historia de España, porque fue mucho más: fue una imagen viva de su estilo.

¿El rey del valor, *Don Tancredo?*

Del valor que él tuvo y del que nosotros le demos; el que, justamente, le estamos dando.

«Lo uno y lo otro es cobardía —decía Séneca—: querer y no querer morir.» Querer morir es cobardía; no querer morir es cobardía. El estoico no quiere morir; pero tampoco quiere vivir, sino que le vivan o que le mueran, o que le maten: porque quiere que le suiciden. El cristiano quiere morir, porque quiere vivir, y por eso vive muriendo.

Don Tancredo no quiere nada; porque lo quiere todo: quiere vivir y no vivir; morir y no morir; quiere, en definitiva, su tancredismo: cruzarse de brazos y esperar: aparentemente inmóvil como un estoico; honda, invisiblemente inquieto, como un creyente. Cruzarse de brazos y esperar; pero con la seguridad de que saldrá el toro.

Don Tancredo es el hombre verdaderamente curado de espanto.

Decía Chesterton que el santo cristiano se diferencia del Buda en que el santo tiene los ojos abiertos y el Buda cerrados. Pero *Don Tancredo* no es un Buda: es todo lo contrario del Buda. Aunque tampoco sea el santo. O lo sea tan poco.

¿Cómo esperaba al toro *Don Tancredo?* ¿Con los ojos cerrados? ¿Con los ojos abiertos?

¿Cómo lo esperaríamos nosotros, en su caso?

Recordemos que ésta fue la angustia y agonía pascaliana a que me he referido antes. El tancredismo de Pascal fue eso: un vértigo de altura; si cerraba los ojos, por sentirse solo a sí mismo y en pie, elevado al cubo, al pedestal de la agonía cristiana; y un verdadero espanto, un terror pánico, si los abría al «silencio eterno de los espacios infinitos».

Otro tancredista francés, otro estoico-cristiano, aunque de muy distinto estilo —el moralista de las reflexiones amargas—, dejó también dicho aquello de que «ni al sol ni a la muerte se les puede mirar con fijeza».

No es el *Don Tancredo* el que puede mirar con fijeza al toro; es el toro el que puede, y tiene, que mirar con fijeza a *Don Tancredo.* Ni el sol ni la muerte pueden dejar de mirarnos con fijeza. Cuando el toro no se fija en él es cuando *Don Tancredo* está perdido: porque es cuando le acomete, casi sin verlo, cuando le arremete y le derriba.

Que el toro del tiempo, o de Dios, se fije en nosotros, es lo único que puede salvarnos: *mira que te mira Dios* —dice la copla— *mira que te está mirando...*

Es muy cierto que nuestro siglo veinte español empezaba con *Don Tancredo*. Y por muy cierto que con desdicha para él: pues aquel toro *Zurdito*, de Miura, que, sin duda, no se fijó en él, le derribó al suelo. El siglo veinte empezaba para nosotros con *Don Tancredo*; pero el primer día del siglo empezaba para *Don Tancredo*, según dicen los textos, teniendo que salir de estampía.

Eludamos este presagio. Porque el toro no se nos haga, o se nos siga haciendo, dueño del ruedo.

EL MUNDO POR MONTERA

A mi hijo Fernando.

Madrid, 1936



Pedro Flores (Escuela de París - Grupo Picasso), años cincuenta. Inédito.

NUESTRO siglo XIX español —nuestro estupendo siglo XIX— nos ofrece, pintorescamente entrelazado al parecer con su dramático proceso histórico, la realización popular de un extraño, misterioso, admirable espectáculo: el de las corridas de toros, que, durante este siglo, alcanzan plenitud de arte absoluto, independiente. Los toreros toman durante el siglo XIX fisonomía y personalidad propias, autónomas, de grandes, verdaderos señores de su arte; de su arte y de su vida. El «señorío» del torero brilla con más limpia claridad en la vida española, entonces, que aquella misma aristocracia o seudoaristocracia que lo protegía. Luce con más brillo, con más garbo, aquel señorío, que cualquier otro. Tiene más precioso y gracioso contorno intelectual para nuestra mirada de hoy hacia ese pasado español, este señorío del torero, por su lucidez, por su lucimiento, que el de otros muchos pintorescos de entonces: el de la política, el de las letras o el de las armas… El señorío del torero se refiere a una tradición que nace con el siglo, a una escuela o escuelas de aquel maravilloso y peligroso arte que se genera y se corrompe, naturalmente, en el tiempo y por el tiempo, como un arte o vida cualquiera.

Hay tres figuras de torero, grandes señores del toreo, que unieron su nombre a un empeño, por así decirlo, metafísico del arte de torear: a un propósito de trascenderlo en teoría. *Pepe Illo,* Montes, *Cúchares*. Cada uno de ellos ha dejado escrito una especie de testamento. O mejor dicho, lo han dejado escrito por ellos sus testaferros literarios, escritores, periodistas

de entonces: Tijera, López Pelegrín (el Abenamar de las famosas «cartas» y «filosofía»), Velázquez con sus *Anales del toreo.* En estos escritos encontramos hoy nosotros no pocos motivos de meditación española. La misma distancia que los separa en el tiempo nos ofrece términos para establecer una perspectiva sugeridora de reflexiones. Cada uno de estos tres nombres: *Illo*, Montes, *Cúchares;* cada uno de estos tres libros: la *Tauromaquia,* la *Filosofía,* los *Anales,* nos ofrecen una referencia significativa, en el tiempo, de la generación o principio, la plenitud y la decadencia de ese estupendo, sorprendente arte de torear, verdadero *arte de birlibirloque,* sobre cuya razón y sentido venimos escribiendo.

El *arte de birlibirloque* de torear es una invención, hemos dicho, de nuestro estupendo siglo XIX. Nace con *Pepe Illo,* culmina en Montes, decae en *Curro Cúchares.* Si elijo ahora la figura de este último, es precisamente por encontrar en él la más clara ejemplaridad del toreo al iniciarse —en él y por él— aquella consecuencia natural en todo lo vivo que es de la madurez de la muerte. En la sorprendente figura de aquel torero se nos representan, casi como en un símbolo definitivo, todas las verdades y las mentiras de ese arte, de ese calderoniano mundo de arte en el que «todo es verdad y todo es mentira». Arte en el cual, o por el cual, se universaliza el sentido y valor total, íntegro, del ser humano, de la vida del hombre; pues el hombre entero y verdadero se proyecta luminosamente en ese juego mortal e inmortal del toreo, que por la seguridad y peligro de sus «suertes» verifica la imagen humana con tanta lucidez y pasión al mismo tiempo, tan entera y verdaderamente perfecta.

Este *arte de birlibirloque* de torear se desenvuelve a través del siglo XIX como un arte dinámico, impetuoso, romántico, y al mismo tiempo sosegado, seguro, firme de expresión y de trazo: clásico. Es decir, como la admirable conjunción humana y divina de lo clásico y lo romántico, equilibrados; como la expresión definitiva de un arte tal como lo entendían los griegos al exigir para todo cumplimiento artístico la sagrada conjunción de Apolo y Dionisos. Digo que con el siglo XIX empieza y acaba el arte dinámico de torear —el arte romántico y clásico del toreo—, porque con el XX lo que empieza es el arte estático de no torear, de inmovilizar, de

paralizar el toreo. Justo con el siglo XX empieza la *mojiganga* de *Don Tancredo;* el verdadero símbolo, a su vez, de esa especie de parálisis general progresiva que invade poco a poco casi toda la vida española hasta el presente. No olvido el nombre, el último gran nombre *señor* del toreo, el nombre torero de *Joselito,* que fue el ejemplo excepcional de esta regla, pues su asombrosa dinamicidad, su rapidísima y luminosa carrera de torero, pasó como un relámpago verdaderamente; pasó como el rayo por el siglo nuestro, que cada vez se parece más a un paseo de estatuas «tancredísticas», procesión de escayolados Comendadores, infernales mensajeros de la muerte. La figura relampagueante de *Joselito,* evocadora de aquel otro José Redondo, *el Chiclanero,* el encarnizado rival de *Cúchares,* esclarece y subraya, por su presencia misma fugitiva, esta paralización del toreo esa especie de *tancredismo* totalizador, individual y colectivo, que fue hasta ahora nuestro verdadero «mal del siglo».

No en vano ha llegado a ser nuestro siglo el siglo trágico del «paro forzoso», el siglo trágico de los parados. No en vano fue el problema del paro el eje dramático social más significativo de nuestro siglo; eje sobre el cual, diametralmente, se ejecuta el movimiento revolucionario de todo. Eso que se llama la totalización del Estado, el Estado totalitario, no es más que esto: una *tancredización* del Estado, un Estado *Tancredo,* una paralización total del Estado por el terror, un Estado total, inmóvil, de terror pánico.

Mas volvamos a nuestro *Cúchares.* El señor Francisco Arjona, el torero *Curro Cúchares* —sobrino de Curro Guillén, discípulo de Juan León, rival de José Redondo, *el Chiclanero*—. *Curro Cúchares,* cuando verificaba con precisión y garbo cualquier *suerte* de torear, se volvía sonriendo burlonamente hacia el público y le guiñaba un ojo. Esto que nos cuentan de Cúchares resultará difícil de comprender hoy para quienes «se extasían» en la contemplación paralítica del toreo *estático,* del toreo *tancredista.* A nosotros, este detalle inteligente y guasón nos revela toda una moral, así, una moral, del toreo que por *arte de birlibirloque* se nos hace representativa, simbólica, de una conducta humana. Efectivamente, se nos dice que este guiño de *Cúchares* correspondía siempre a una perfecta verificación de una *suerte;* que *Cúchares* les guiñaba un ojo maliciosamente a sus

espectadores cuando la *suerte* le salía bien, y no cuando hacía trampas. Porque *Cúchares* hacía trampas. Y esto es muy importante para nosotros moralmente; saber cuándo, cómo y por qué empezó *Cúchares* a hacer trampas. El *arte de birlibirloque* de torear, como todo arte vivo, como todo arte verdadero, tiene su verdad y tiene su mentira, su trampa. Las verdades del arte de torear se llaman *suertes.* En toda *suerte* hay la burla verdadera de un peligro; pero para que este peligro lo sea de verdad es preciso que deje de serlo de verdad, por la misma *suerte* y no por ninguna otra cosa ajena a ella, pues en ese caso ya es trampa. Los *principios* del arte de torear en *Pepe Illo* y Montes establecen estas *verdades,* estas *suertes* del toreo con exactitud y claridad geométricas, matemáticas. Los toreros *de escuela* lo son —o lo fueron— por aprenderlas y ejecutarlas.

Cúchares fue un torero de *escuela.* Y aunque protegido de Juan León empezase muy joven, casi niño, su carrera, ésta la hizo formalmente, seriamente, por sus pasos contados; que era entonces lo primero que tenía que hacer un buen torero: contar sus pasos. Podemos, debemos creer que *Cúchares,* en toda la primera parte de su vida, de su toreo, ejecutó, verificó a la perfección la mayor parte de las *suertes* de torear. Y esto le dio nombre y prestigio de maestro. Sin embargo, en los *Anales* se nos cuentan estas palabras con que el maestro Juan León hace a su discípulo cariñosa crítica: «Ahí tiene usted a ese mozo —dice Juan León— que continúa toreando para darse gusto a sí mismo, sin considerar que lo están viendo...». Que en lugar de darse la importancia que debe y puede como espada y como torero, juguetea con los bichos de trapío y de pujanza, haciendo creer que son unos *chotos...* «Por ese hombre ni pasa el tiempo ni roza la experiencia, y siempre es *Currito*, queriendo torear reses por diversión, y de todos modos, y en todas partes...» Preciosa estampa del torero joven. La misma que de *Joselito.* Estupenda imagen del torero de veras: torea «para darse gusto a sí mismo, sin considerar que lo están viendo; juguetea con los bichos de trapío y de pujanza, haciendo creer que son unos chotos; y siempre queriendo torear reses por diversión, y de todos modos, y en todas partes...». ¿Qué pasó, para que ese «mozo» que tan admirablemente nos pinta la palabra del señor León, dando siempre su vida por su

verdad, por sus verdades, llegara un día a cambiar su suerte de tal modo que hiciese lo contrario: dar la verdad, su verdad, por la vida, por su vida? Conocida es la anécdota, para nosotros melancólica, en que este burlón y guasón sempiterno explicaba la «suerte más difícil del toreo». Se ha contado de muchos modos; pero de cualquier modo que se cuente dice siempre lo mismo: «La suerte más difícil del toreo» es salvar la vida, es volver a su casa el torero intacto, sin rasguño ni siquiera en el traje, luminosa máscara de su intrépida lucidez, de su mágica sabiduría para sortear el peligro, los peligros mortales de su arte. Pero ¿esto es una *suerte* de veras o se hizo para *Cúchares* una trampa? ¿No es ya una confesión de trampa el decirnos que la *suerte* de las *suertes,* «la suerte más difícil del toreo», es volver el torero tranquilamente a su casa, sea como sea, sorteando, por así decirlo, su propia suerte, su propia verdad, con tal de haber salvado la vida?

Hay muchos casos en la vida —en las artes, en las letras, en la política…— como el de *Curro Cúchares.* Hay muchas conductas humanas que empezaron dando su vida por su verdad y acabaron por invertir los términos, dando su verdad por su vida; acabaron por hacer trampas. El poeta, el pintor, el músico, el filósofo, el político, la bailarina, acabaron por hacer trampas. En nuestro torero la enseñanza puede sernos moralizadora si tratamos de averiguar sus motivos por sus razones. Que no son insignificantes.

Aquel mozo para el que «no pasaba el tiempo», como para el *burlador* sevillano, y al que «no rozaba la experiencia», sintió un día, en plena juventud, en pleno brío, una leve molestia en una pierna, en una rodilla. Los médicos le aconsejaron reposo. Pero él no hacía caso. Como Don Juan: «¡Tan largo me lo fiáis!». Y aquella molestia, acentuada, le hizo salir a las plazas a torear cojeando. Y aquella levísima cojera le hizo sentir el tiempo de repente, y acumular en un instante sobre sí toda una larguísima experiencia que hasta entonces pasara sobre él, como dijera Juan León, «sin rozarle». El mozo se hace un viejo de pronto. Y donde el milagro de la *suerte* había triunfado, triunfa la habilidosa sabiduría de la trampa para sortearla. El arte divino se hace arte diabólico. La luminosa lucidez se empaña de sombría malicia. «La suerte más difícil» de torear es salvar la vida. Se cambiaron las tornas. Aquella verdad de su juego, de su vida, ya no es

verdaderamente viva: ahora, la verdad, la única verdad, es no morirse, no morir por nada, por ninguna pura verdad de juego; la única verdad es la vida, es vivir, sea como sea; salvar la vida, aunque sea con trampa, o por trampa, escamoteando el peligro.

En toda vida humana se nos ofrecen estas dos vertientes que con tan clara, briosa, graciosa representación nos enseña la vida de *Curro Cúchares;* del señor —¡y qué gran señor, tan de veras, como tan de burlas; tan en las veras como en las burlas!—, el señor Francisco Arjona, el torero *Cúchares,* a quien el propio señorío, el máximo dominio de su arte —y de su vida—, llevó a esa melancólica conclusión de postergarlo, de sacrificarlo al hecho mismo de vivir, aunque fuera con trampa —o por trampa—. ¡Triste conclusión picaresca la que prefiere vivir a todo, aunque la vida tenga que traicionar en nosotros a la verdad o verdades que hicieron, que verificaron nuestra *suerte!*

Mientras *Curro Cúchares* defendía su vida de este modo, y por defenderla de este modo la perdía tristemente, melancólicamente, lejos de la patria, en la dulce y mortal costa habanera —lo que hoy agudiza su recuerdo con este cadencioso argumento de sensual abandono, cargado de tan remotas y conmovedoras evocaciones—; mientras el señor *Curro Cúchares* moría así, derrotado, antes, en España, románticamente, por haber sabido dar su vida por su verdad, había muerto tuberculoso, dando su sangre poco a poco, perdiendo su sangre victoriosa, su rival auténtico, José Redondo, el *Joselito* chiclanero. Contraste de dos vidas. Paralelo aleccionador, pues «de todos modos y en todas partes» hay que morirse. «La suerte más difícil del toreo» es perder la vida; perdiéndola de veras, por la verdad, por el peligro.

La lección moral de la vida de *Curro Cúchares* es esta que nos hizo averiguar de qué pie cojeaba; pues por la cojera de ese pie, cambió su suerte, cambiando en el peligro y por el peligro, la verdad por la mentira, el *milagro* por la *trampa*. El torero que empezó viviendo de milagro por la verdad, acabó muriendo de mentiras por la trampa; acabó por caer en su propia trampa: la de haber querido vivir de mentira, de mentiras. «Vivir de

milagro» es vivir de veras; vivir en peligro, como quería Nietzsche, y no vivir sin peligro, escamoteándolo, vivir de mentiras, vivir de trampas. La suerte del torero en la plaza es «no tener donde caerse muerto»; «vivir de milagro» es la *suerte* de verdad del torero y de lo que de torero o dominio, señorío, de la suerte, por la verdad, hay en toda verídica y veraz vida humana.

LA MÚSICA CALLADA DEL TOREO

Madrid, primera edición, 1981



Baltasar Lobo (Escuela de París - Grupo Picasso), años cincuenta. Inédito.



A Rafael de Paula

A Rafael de Paula.

He escrito en estas páginas que no se torea más que por recortes y galleos, evocando a Unamuno que decía que «no se piensa más que en aforismos y definiciones». Pero el aforismo es definición y la definición es aforismo. El galleo es recorte y el recorte es galleo. Describe Pepe Illo *en su* Tauromaquia *los recortes y los galleos diferenciándolos cuando se hacen con el capote o no. El recorte se puede hacer sólo con el cuerpo; el galleo no. Puede haber recorte sin galleo pero no galleo sin recorte. Y no hay toreo sin los dos, y las «suertes» que se hacen con ellos, que son todas las del arte de torear.*

También he escrito que el toreo se piensa: porque al hacerlo y al decirlo se salta el trecho que separa el hacer del decir toreros, pensándolo. Diría que el toreo se afora y se define como el pensamiento se recorta y gallea. Porque este pensar es un sentir. Se siente el toreo por el torero cuando éste lo piensa de ese modo (que es su modo, su estilo) para hacerlo y decirlo bien según él lo siente. «Los sentimientos son pensamientos en conmoción», decía también Unamuno; al contrario de lo que pensaba y decía Goethe.

La emoción del toreo, para el que lo hace como para el que lo ve, nace de ese pensamiento conmovido. «A cada paso que daba, se me saltaban las lágrimas», dijo famosamente Rafael el Gallo. *Y su hermano José y Juan Belmonte, nos hablaron de «la borrachera que da el toreo» cuando se hace y se dice de verdad. Porque cada torero de veras piensa*

y siente, hace y dice el toreo a su modo, a su estilo. Y ese estilo es el suyo propio, personal, único, singularísimo. «En el toreo —decía Joselito*— se puede aprender todo menos eso: porque eso es un don que cada uno trae al mundo y el que no lo trae no será nunca un torero de verdad.» Por eso hubo y hay tan pocos toreros de verdad. Hoy se les llama, con desdén por muchos, «artistas»; como a los que no lo son se les debería llamar, sin desdén, «lidiadores»; que es muy distinta cosa.*

Evocaré los nombres de los mejores artistas del toreo que yo vi (y oí): Antonio Fuentes; los Gallo *(Rafael y José); Gaona; Juan Belmonte; Gagancho; los otros dos Antonios: Bienvenida y Ordóñez; Pepe Luis Vázquez, Curro Romero y Rafael de Paula, a quien dedico este libro de* La Música Callada del Toreo *porque de él aprendí a pensarla mejor.*

J. B.



La música callada del toreo

No es música solamente
la de la voz que callada
se escucha, música es
cuanto hace consonancia.

Calderón

El arte mágico y prodigioso de torear tiene también su música (por dentro y por fuera) y es lo mejor que tiene. Música para los ojos del alma y para el oído del corazón; que es el *tercer oído* del que nos habló Nietzsche: el que escucha las armonías superiores.

Con el tercer oído (que decimos del corazón) es con el que escuchaba Carlyle su propio pensamiento cuando decía que «el pensamiento más profundo canta». Nos parece que es esa música, ese canto, el que oímos cuando escuchamos atentamente el toreo para verlo mejor. «Oír con los ojos, ver con los oídos», nos aconseja la Santa Escritura. Ver cómo se queda, se aposenta la música en el aire, cómo se oye su luz en el corazón.

Creo que ha sido el torero Rafael de Paula el primero que le ha llamado en lenguaje taurino al sentimiento del toreo, pensamiento; y pensamiento tan profundo que es canto y cante; que es musical. Música que «en el aire se aposenta», nos dice Lope («la música en el aire se aposenta», reza en su verso el torerísimo poeta). Música callada, sonora soledad.

Para el vasco Unamuno, el pensamiento es el que crea el sentimiento: y no al revés, como pensaba Goethe. «Los sentimientos —nos dice Unamuno— son pensamientos en conmoción.» El *dolorido sentir* de Garcilaso, ¿qué otra cosa puede ser sino pensamiento conmovido? El toreo lo es. Pero no siempre necesariamente dolorido. Aunque siempre nos conmueva por serlo.

Pienso ahora, evoco, recuerdo, el toreo de Rafael *el Gallo*, el de su hermano *Joselito,* el de Belmonte… que nos hablaron de su «sentimiento del toreo», dolorido y gozoso a la vez. Y la música callada de aquel toreo suyo nos renace a los ojos del alma y al oído del corazón como si la estuviéramos mirando y escuchando de nuevo cuando la evocamos. Como si se hubiera aposentado y quedado en el alma, en el aire, en el tiempo, para siempre. La vemos, la oímos todavía. Y es porque la sentimos aún al evocarla porque nos conmueve su pensamiento: porque nos sigue conmoviendo el pensarlo.

Muchas veces, cuando vemos torear por vez primera a un torero que con su toreo nos conmueve, como otros que vimos antes, porque llega a esas alturas sublimes de su arte que aquéllos alcanzaron, pensamos en aquellos otros. Y no porque se les parezcan o asemejen, no, sino porque han llegado a esas cumbres del arte mágico y prodigioso de torear. Porque son originales y no novedosos, como dijo Machado de los escritores, de los poetas. Y en todas las artes de la belleza es así (la música, la pintura, la poesía, la arquitectura y escultura). Como en el cante y en el baile flamencos, acompañantes invisibles, inaudibles, inseparables del arte mágico de torear.

La primera vez que vi torear, hace muchos años, en Madrid, a Curro Romero, pensé en Antonio Fuentes; con el que no tiene parecido ni semejanza alguna tal vez (o tal vez sí). Y es que Antonio Fuentes fue el primer torero cuyo toreo me conmovió por vez primera; se me reveló mágicamente con esa música callada y soledad sonora; con esa emoción conmovedora de pensamiento «que suspende y arrebata el ánimo con su maravillosa violencia», como dijo el divino poeta sevillano. Con esa armoniosa musicalidad superior, quieta, sosegada, aposentada, que llamó Cervantes «un maravilloso silencio». Y de este mismo modo, cuando vi torear por primera vez a Rafael de Paula, pensé en Rafael *el Gallo*; y tampoco por parecido o semejanza; sino por coincidencia con su profundo pensamiento musical: por la revelación maravillosa de una belleza viva, que es la del arte de torear mismo. Su «espíritu sin nombre», su «indefinible esencia», diría Bécquer.

Llegando a ese nivel, «alto y profundo», de las artes de la belleza, no hay en la del toreo como no la hay en las otras de la poesía, la música, la pintura... ni un más ni menos, ni un mejor ni peor. No la hay entre artistas a ese nivel (Velázquez, Murillo, El Greco, Goya... como Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo, Gracián, Calderón...) si sólo de españoles hablamos. No la hay entre toreros como Fuentes, *los Gallo* Rafael y José, Belmonte, Gaona, Cagancho, Pepe Luis Vázquez, Bienvenida, Ordóñez, Curro Romero y Rafael de Paula..., y hablo sólo de los que yo he visto y oído torear.

II

En su *Tauromaquia* o *Principios fundamentales del toreo* pide *Pepe Illo* a los espectadores de la corrida que guarden silencio para no distraer al toro ni al torero, entorpeciendo la ejecución de las *suertes*. Suponemos que ese silencio que pedía *Pepe Illo* no debió de guardarse enteramente nunca. Pero sí sabemos que el ruido de voces y griterío, que interrumpe constantemente el espectáculo taurino, no era tanto, ni muchísimo menos, antes como ahora. Más de medio siglo llevo viendo corridas de toros y recuerdo muy bien esto. Y lo que recuerdo mejor ahora es que la intervención de los espectadores con improperios y denuestos si no les gustaba lo que veían o con olés y palmas si les entusiasmaba, era mucho más oportuna y adecuada su causa.

Otra cosa que también recuerdo es que nunca en las plazas principales —en Madrid, jamás— pedía y obtenía el público que se acompañase la faena de muleta con música. Los alegres o tristes sones de los pasodobles toreros acompañaban únicamente el paseíllo o los intermedios y el arrastre del toro por las mulillas.

Y es que el espectáculo del toreo tiene su música propia, su *música callada*, su música para los ojos. Los que mejor han comprendido esto han sido los toreros gitanos. Recuerdo a *los Gallo*, a *Gitanillo*, a *Cagancho*... Porque el ritmo de su toreo personalísimo tolera menos cualquier otro ritmo musical que lo desvíe o el ruido que lo distraiga. Claro es que cuando el torero, sin ser gitano, llega a esa profundidad y transparencia al hacer y al decir el toreo con tan puro estilo, tiene, como el gitano, esa sensibilidad

extremada que le exige su arte. Me basta recordar a Antonio Fuentes y a Juan Belmonte.

Dos veces he visto torear en la pequeña plaza de Vista Alegre de Carabanchel —antes pueblerina, ahora la verdaderamente madrileña frente a la desproporcionada y de tan feísima arquitectura de la de Ventas— al que es, para mi gusto, extraordinario torero gitanísimo Rafael de Paula. En las dos le he visto hacer y decir el toreo admirablemente, con una finura y profundidad de estilo incomparables. En las dos tardes pidió el torero que no tocase la banda de música mientras él toreaba. Recuerdo que en aquella primera tarde en que le vi torear tan bien que aún perdura en mi memoria la imagen vivísima de su faena de muleta, creo que a su segundo toro, fue la melancólica tarde otoñal en que se despidió del toreo en los ruedos para siempre Antonio Bienvenida: quien hizo el paseíllo con el capotillo negro de José sobre el granate y oro de su traje luminosísimo. Le llamé por teléfono aquella noche para felicitarle por su retirada, y apenas si me dejó hablar, interrumpiéndome para decirme con entusiasmo: «¿Has visto qué faena la del gitano?». Vi aquélla y he visto éstas de la otra tarde en Vista Alegre. Y aún diré que las sigo viendo, porque las sigo oyendo, que es verlas por mirarlas en esa *música callada* e imborrable que es el toreo mismo. El *ahí queda eso* del toreo, como del baile y cante flamencos, gitanos o no, cuando alcanza por los ojos para los oídos, y viceversa, a quedarse quietos, extasiados, inmortalizados en su efímera aparición imperecedera. Pienso en la guitarra de Diego del Castor, y tantos otros; en la voz de Pastora y Manuel Torre, y tantos más; en el baile de la Borrul, la Durán, Escudero, la Mercé, la Imperio... etc., etc. «Ahí quedó eso.» ¿Pues en dónde quedó sino en nuestro recuerdo vivo, que es personal e intransferible? Todo lo demás fue ruido.

Yo diría que el sentimiento del toreo (sin el cual el toreo no es nada, ni para el que lo hace ni para el que lo ve; cosa que tan bien supieron y dijeron Rafael *el Gallo*, *Joselito* y Belmonte) sin ese sentimiento que decimos, sobre el que toda explicación es vana, como lo es para todo arte vivo o creador (poético en definitiva), no veríamos en el toreo esa *callada música*, que es su alma propia, su definición y su estilo. Por eso otras

veces encontrábamos en los grandes toreros que vimos adecuada comparación con grandes poetas y nombrábamos a Rafael *el Gallo* y a José y a Belmonte, poniéndoles al lado, para compararlos, a Góngora, a Lope, a Calderón o Quevedo o Cervantes. Y llamábamos a Rafael *el Gallo*, Góngora del toreo; y a *Joselito*, Lope; y a Juan Belmonte, Calderón o Quevedo y hasta Cervantes. También, y para entenderlos mejor (o sea, sentir su toreo mejor), solíamos decir que, en la mayoría de los casos, *Joselito* toreaba en verso, o que su maravilloso toreo era lírico; y que Belmonte toreaba en prosa (siempre poesía) y, por eso, dramático.

Todo esto diréis que son figuraciones mías, imaginaciones irreales. Pues ¿qué hay en el toreo, cuando es arte, que no lo sea? En el mundo imaginario, irreal, ilusorio, del toreo, como en el de todo arte vivo, creador (poético); como en el baile y el cante que también lo son. Si esto no fuera así, el *arte* y *juego* y *fiesta* del toreo no sería más que una bárbara y ritual matanza: como para muchos, muchísimos que quieren entender o comprender sin sentirlo, lo es. Y algunos se complacen con ello como si lo fuera.

Esta *callada música* del toreo puede, a veces, tener apoyo y estímulo en los oles y en las *palmas*. Y así lo veíamos en el gitano Rafael de Paula que se apoyaba y se crecía en su toreo finísimo y profundo al oír el *palmoteo* de los suyos, que no era de otra música que le estorbase, sino de la de su toreo mismo, a tono con él. «Música es cuanto hace consonancia», nos dijo Calderón. La *callada música* de su torear consonaba con aquellas *palmas*, afianzándose más con ellas.

No vimos, ¡ay!, torear a Curro Romero en esta feria sevillana («yo no lo vi, pero me lo figuro»). Me figuro que allí *quedó* también para siempre, para quienes lo vieron, la *música callada* de su toreo admirabilísimo. Esa música que «en el aire se aposenta», como diría Lope. Y en la luz.



Así hablaba Juan Belmonte

Al hablar tenía Juan Belmonte un tartamudeo leve que daba a sus frases un sentido más corto y ceñido, como si torease. Hablaba —dije alguna vez— por medias verónicas o recortes. Y hasta a veces, hablando, *molineteaba*. Yo no lo sabía cuando escribí en mi *Arte de Birlibirloque*, refiriéndome a sus pasos cortos para acercarse al toro, que había «inventado un modo tartamudo de torear, como Azorín de escribir». Su modo de expresarse en el toreo, ciñéndose a su sentimiento propio, en una palabra, su estilo, era éste, que podía parecernos cortado o entrecortado por la emoción. Él definió admirablemente este estilo suyo personalísimo.

«Para mí —nos dice Belmonte en el admirable relato que nos hizo de su vida torera, y, que con extraordinaria fidelidad transcribió su "evangelista" Chaves Nogales— aparte de las cuestiones técnicas, lo más importante en la lidia, sean cuales sean los términos en que ésta se plantee, es el acento personal que en ella pone el lidiador. Es decir, el estilo. El estilo es también el torero. Se torea como se es. Esto es lo importante: que la íntima emoción traspase el juego de la lidia: que al torero, cuando termine la faena, se le salten las lágrimas o tenga esa sonrisa de beatitud, de plenitud espiritual, que el hombre siente cada vez que el ejercicio de su arte, el suyo peculiar, por ínfimo o humilde que sea, le hace sentir el aletazo de la Divinidad.»

Ese estado de posesión divina —o diabólica— (el aletazo del espíritu), al que Unamuno habría calificado de energuménico (como el que él

mismo sentía a veces al escribir, según me contaba en una carta), también lo sentían, a su modo, el fraternal rival de Juan, *Joselito*, y su hermano Rafael, *el Gallo*. Y creo que los siente todo torero cuando de verdad siente el toreo y no lo simula o traiciona, al falsificarlo, componiéndolo en su figura como un actor o histrión, cosa harto frecuente. El «se torea como se es» que nos dijo Belmonte: esa autenticidad del ser torero y de expresarlo, de decirlo con sinceridad al torear, al hacer el toreo, muy pocos toreros lo han alcanzado. Y entre esos pocos, tal vez ninguno como Belmonte y *Joselito*. Y, claro es, Rafael, *el Gallo.*

Nos dice Belmonte (lo he subrayado antes) que *lo que importa* en el toreo es que la íntima emoción del toreo *traspase el juego de la lidia*. Y esto lo vimos nosotros muchas veces viendo torear a estos tres toreros. En Rafael, *el Gallo*, aquel *saltársele las lágrimas a cada pase que daba*, como él decía después de una de sus mejores faenas: la que hizo en Madrid a un toro de Aleas el 15 de mayo de 1912, si no me equivoco. En *Joselito* y Belmonte aquella *sonrisa de beatitud*, que decía este último, con que se expresaba esa *plenitud espiritual*, ese estado de posesión —divino o diabólico—, esa *borrachera o entusiasmo que da el toreo*, —como decía *Joselito—,* que *traspasa de emoción torera el juego todo de la lidia*; y que es emoción mágica; que no hay que confundir con la otra: con la turbia emoción física que puede producir el riesgo mortal de ser cogido por el toro que corre el torero, y que éste explota, provocándolo en el público expresamente para hacerse aplaudir de ese modo; lo que es, como dijimos tantas veces, una especie de pornografía de la muerte que desvía y niega el juego vivo, el arte del torear.

Todos los toreros caen alguna vez en ese recurso, generalmente fácil, de emocionar o asustar al público, para escamotearle el toreo. Pero hay quienes a esa trampa o truco se dedican enteramente, para mentir el toreo mismo, simulándolo en provecho propio; porque son incapaces de torear bien y de verdad. Volvamos a escuchar lo que decía Juan Belmonte en relación con esto. Hablaba con el escritor López Pinillos («Parmeno»), quien nos dejó recogidas estas palabras suyas admirablemente (como otras de *Joselito* y *el Gallo*, y de algunos toreros más) allá por la gran época de

estos toreros, hacia el año 1917, en un libro titulado *Lo que confiesan los toreros*. Requiere el escritor a Belmonte diciéndole: *Hable un poco de su toreo, Juan...* Y éste le contesta: *¡Si no sé! Palabra. Yo no sé las reglas, ni creo en las reglas. Yo siento el toreo, y sin fijarme en reglas lo ejecuto a mi modo.* (Soy yo quien subraya). *Eso de los terrenos, el del bicho y el del hombre, me parece una papa. Si el matador domina al toro, todo el terreno es del matador. Y si el toro domina al matador, todo él es del toro. Ésa es la fija.* Y es la estética del romanticismo en el toreo, diríamos nosotros. Y añadía Belmonte: *Y lo de templar, mandar, parar y recoger...* (advierta el buen aficionado esto del *recoger*) *depende de los nervios del tocador y de la madera de la guitarra.* (Subrayo yo siempre). *Y de cuando en cuando* —añade Belmonte—, el *toque* no le disgusta a *uno* y no entusiasma *al público.* («Yo soy el que sabe cuando toreo bien» —decía Manolete—. Y el toro, añadiríamos, pero el toro no puede decirlo.) Nos sigue hablando Belmonte: *de los olés y aplausos que saca* el torero, *si se arrodilla,* por ejemplo, o si junta los pies, diríamos nosotros (*Cuando quiero engañar al público* —le oímos una vez decir al magistral torero mexicano *Armillita*— *junto los pies.*) Y explica Belmonte *que siempre se arrodilla uno porque la guitarra no le deja tocar bien.* Porque no le deja torear bien el toro.

Así hablaba Juan Belmonte. Para quien el estilo era *sentimiento.* Como para *Joselito* era *inteligencia, gracia, don que cada uno trae a este mundo* del toreo, en el que *todo lo demás se aprende.* Y como para Rafael *el Gallo* era estética, sensibilidad. Por eso afirmaba Belmonte, toreando, la espiritualidad del toreo. Afirmaba siempre el toreo como arte y juego *de ejercicio espiritual.* A un joven aprendiz de torero que le preguntaba poco tiempo antes de su fin (estoico fin consecuente con su vida entera) lo que tenía que hacer para torear bien, le aconsejaba: *Si quieres torear bien, olvídate que tienes cuerpo.*

Así hablaba, como toreaba, como vivía, como sentía y pensaba, este excepcionalísimo, extraordinario torero —y andaluz y español— que fue Juan Belmonte. Al que diríamos, por tan raro, tan único, tan excepcional en España, torero andaluz y español —como cristiano Kierkegaard— por contradicción, por contrariedad. Como es español Don Quijote.



Márgenes al resplandor

Las artes hice mágicas volando», nos dejó dicho con ese maravilloso verso Lope de Vega. Las artes mágicas del vuelo: el cante, el baile, las corridas de toros españolas, como el toque de improvisación que acompaña al que canta hondo en la guitarra, son artes mágicas del vuelo, sin huella o trazo literal que señalen su ruta para repetirse: artes puramente analfabetas. Por eso se dieron y aún se dan en España, singularmente, el baile flamenco o gitano, que lo es morisco, o sencillamente andaluz; el cante hondo, sin transcripción musical posible, como el rasgueante acompañamiento de la guitarra que lo alienta o frena; las corridas de toros, en que la viva improvisación del toreo, señalada con trazos de razón tan precisos, trasciende y supera en cada instante de su ser, que es parecer vano, la propia definición o figuración racional que aparentemente lo crea: subrayando aún más todavía, cruelmente, su propia evidencia o revelación luminosa con la oscura presencia invisible de la muerte que, impetuosa como el toro, lo hace posible, lo sostiene y, paradójicamente, lo afirma con su propia negación enmascaradora. El cante y el baile andaluces parecen juntarse en la figura luminosa y oscura del torero y el toro; de la razón y la pasión; de la verdad y de la vida; para jugarse definitivamente a cara y cruz todo eso: el todo por el todo. Ninguna representación figurativa como ésta, típicamente espiritual, analfabeta, del toreo español, andaluz, asume con emoción y belleza tan puras el misterio eternamente fugitivo del arte: el del hombre mismo, rostro de vida que es máscara de muerte. Éxtasis del vuelo son estas mágicas virtudes del cante y

baile; inquietud y sosiego juntos; que en el arte birlibirloque de torear se nos expresan o exprimen tan apuradamente, dándonos la fórmula barroca de lo español más vivo y verdadero con su mejor y más depurada elegancia. Y precisamente porque se hace misterio luminoso de lo más oscuro; secreto a voces, y hasta a gritos; donde aire y claridad, entre sombra y sol, tan evidente, que sólo nos dejan en el alma, airosa y airada, encendida, vacía de todo por llenarse de todo con su garbo, la invisible, imposible, invencible, majeza o majestad de la vida, pasando, traspasando la sombra transparente de la muerte con su angélico vuelo. «Lo que nos queda —según el decir del barroquísimo y torerísimo soneto calderoniano— es lo que nos queda.» El alma, con su arte mágica de salir volando, cantando, bailando, toreando, en el cante, en el baile, en el toreo: es decir, nada. Es decir nada, que no es lo mismo, que es todo lo contrario, que no decir nada.

El valor y el miedo

Tiene muchísima razón Luis Miguel Dominguín en lo que dice en su noble carta al torero Rafael de Paula. Sobre todo, en lo que afirma sobre la dignidad del miedo, de la que es réplica contraria la indignidad de la cobardía. La cobardía es, exactamente, como hemos dicho muchas veces, todo lo contrario del miedo. El torero tiene siempre miedo, y ya sea vencido por el miedo que tiene, y que debe tener para vencerlo, o que se haga dueño de ese miedo, que el miedo no le venza y se adueñe de él, su miedo es el que le da conciencia viva de su arte y de su responsabilidad propia.

El miedo es raíz de la dignidad humana que el torero representa o simboliza en la plaza: lo mismo si es temor que terror: temor divino o terror pánico, que viene a ser igual. La cobardía es todo lo contrario, porque es impunidad en la agresión anónima que esconde la mano que tira la almohadilla como si tirase la piedra (querría que lo fuese) para asesinar al lidiador anónimamente y sin responsabilidad personal alguna. Si el torero representa la dignidad humana por su miedo mismo (lo venza o le venza el miedo a él), el público representa enteramente lo contrario cuando injuria y trata de agredir mortalmente al torero, y aun más que representar,

encarna la indignidad humana hasta su rebajamiento peor por su exhibicionismo, tan irresponsable como estúpido, de la cobardía.

Porque el público no es una abstracción amparadora con su anonimato de la irresponsabilidad y de la impotencia del espectador individual que se apoya y oculta en ella para escamotearse a sí mismo, el público que injuria y agrede al torero es ese espectador individual, todos y cada uno de esos espectadores individuales, que le apedrean, a almohadillazos, y lo que es peor, le injurian aludiendo a su respetabilísimo miedo con objetos que desenmascaran su propia cobardía. El torero, tenga el miedo que tenga, y por tenerlo, no es, no puede ser nunca un cobarde. El espectador o espectadores individuales que le injurian e hieren, enmascarándose en su anónima irresponsabilidad, siempre lo son. Y hasta suelen jactarse de serlo. No hablemos de los que aplauden, dentro o fuera de la plaza, esa cobardía, reforzándola con la suya propia.

Suele decirse que los dos pecados capitales más característicos de los españoles son la envidia y la cobardía. De esta última no se ha dicho tanto, pero yo la creo más. Y por eso mismo creo que sus dos virtudes, más características también, si más raras, son la generosidad y el valor, que no hay que confundir con la jactanciosa valentonería gesticulante como la de los malos toreros en la plaza. Por eso decíamos aquí mismo que en el espejo de la vida social española que son las corridas de toros (y ahora más que nunca lo estamos viendo), el torero es el pueblo y no el público, un público formado por espectadores tan ignorantes como energuménicos. Para que un público en la plaza se haga pueblo tiene que identificarse con el torero que lo es —y hasta con su miedo—, como sucede en el teatro con el espectador y el actor. Sin esa identificación personal no hay teatro posible: ni tampoco espectáculo taurino que sea fiesta, juego y arte de verdad. En la plaza, como en el teatro, el actor y el espectador se popularizan y recíprocamente cuando se identifican por la emoción mágica del arte que los verifica. Y por eso decimos que el espectáculo de una corrida de toros como espejo que refleja la vida española es inseparable de la realidad política y puede parecernos su expresión más clara y desenmascaradora de las mentiras que tratan de disimularla o escamotearla. El espectáculo de

una «corrida», cuando es algo más que un espectáculo lamentable, y diríamos que hasta cuando no lo es, nos parece siempre ejemplar.

La emoción del toreo

La emoción torera decíamos que, por ser emoción y por ser torera, es mágica. «Lo que llamamos emoción —escribía Sartre en su admirable *Teoría de la emoción*, precisamente— es una brusca caída de la conciencia en lo mágico: o, si se prefiere mejor, diremos que el mundo de lo útil, de lo determinado (de lo que llamamos realidad), desaparece bruscamente, apareciendo en su lugar el mundo mágico.» Y añade: «No hay que ver en la emoción un desorden pasajero del organismo y del espíritu, que vendría a perturbar desde fuera la vida psíquica: por el contrario, el retorno de la conciencia a lo mágico es una de sus grandes actividades esenciales, correlativa a la aparición del mundo mágico mismo. La emoción no es un accidente, es un modo de existir de la conciencia, una de las maneras como la conciencia comprende su estar o su ser, su estar siendo, en el mundo [...], lo que es de dos modos diferentes: uno determinado, otro mágico [...]. No hay que creer que lo mágico es una cualidad efímera que nosotros atribuimos al mundo: hay una estructura de la existencia del mundo que es mágica. Así hay dos clases de emoción, según seamos nosotros los que construimos la magia del mundo para reemplazar una actividad determinada que no se puede realizar en él, o según sea ese mismo mundo el que se nos revela bruscamente como mágico en todo lo que nos rodea... Habrá que hablar de un mundo de la emoción, como se habla de un mundo del sueño o de los mundos de la locura».

Todo lo que es arte, juego, fiesta, en el toreo, pertenece al mundo mágico de la emoción. El círculo mágico de las plazas de toros lo comprende en la totalidad de su conjunto. Si las barreras lo dibujan sobre la arena, el tejado lo recorta en el cielo. Y todo lo que queda dentro del ámbito de ese ruedo en su espacio determinado pertenece al mundo mágico de la emoción: que puede ser horroroso o maravilloso, según el objetivo que lo motiva. De tal modo, que lo verdaderamente horroroso o maravilloso

desaparece cuando el cerco mágico se rompe, o sea, como diría Sartre: «Cuando construimos sobre este mundo mágico superestructuras racionales que son las que se vuelven efímeras y sin consistencia, las que laboriosamente construidas por la razón se desbaratan y desmoronan, dejando al hombre sumergido en su magia originaria».

En el mundo mágico del toreo, la emoción tiene, para el que lo contempla, esas dos formas que nos señala Sartre: la que nosotros le construimos y la que se nos revela bruscamente en él; por eso, sucede en el toreo como en el baile —sobre todo en las danzas sagradas y en lo que de sagrado tiene el baile flamenco—, y es que su emoción mágica se vuelve prodigiosamente superadora o sublimadora de su realidad viva. Por ejemplo (ejemplo que hemos citado muchas veces y que en su *Teoría de la emoción* creo recordar que cita Sartre): cuando el simbolismo sexual de la danza en la bailaora, como el de la muerte en el torero, transforma o transfigura el deseo o el miedo, trascendiendo su instintiva motivación. En el espectáculo mágico de la corrida, por eso, la presencia de la muerte está exclusivamente vinculada al toro, y al torero, las luces de razón irracional, que se encienden y apagan en su traje enmascarador, le disfrazan de inmortalidad. En cuanto un torero nos expresa, voluntaria o involuntariamente, su valentía o su miedo, la emoción mágica de su arte desaparece por completo. Porque la emoción del toreo es únicamente emoción de arte. El espectador que se emociona de otro modo la destruye sustituyéndola por una especie de pornografía mortal que le convierte al mismo tiempo en un suicida masoquista y un sádico asesino: ambas cosas, claro es que imaginativas e ignoradas por él mismo, que siente ese goce y dolor, frustrados como un inconsciente onanismo fantasmal.

El toro bravo

He oído decir a muchos viejos aficionados y toreros que cada vez es más difícil ver un toro bravo en la plaza, que es muy raro ver salir por los chiqueros de las plazas un toro bravo. Pues, ¿qué es un toro bravo? No entremos ahora en el laberinto de sus clásicas definiciones, que van desde *Pepe Illo* hasta Domingo Ortega.

Contentémonos con decir que, ante todo, el toro bravo es un toro que embiste y que esto lo sabe hacer el toro, según don Ramón M.ª del Valle-Inclán, hace miles de años. Es indudable que si los toros no embistieran no habría toreo posible y que todo el arte de torear no hubiera existido. Sin embargo ahora vemos salir al ruedo con tanta frecuencia, que casi diríamos que no vemos otros, toros que no embisten. En cambio, vemos en la mayoría de esos toros que no embisten toros que pasan, es decir, que siguen fácilmente el engaño de la muleta o de la capa con tanta docilidad como si estuviesen amaestrados. Nos parece entender que esa diferencia que decimos entre un toro y otro, uno que embiste, otro que pasa, que sigue el trapo rojo con una embestida tan débil, tan suave, tan dócil, que ya no nos parece una embestida, es la que separa un toro bravo de otro que no lo es: lo que los diferencia. También el buey, uncido a la carreta, sigue al boyero que le pica para estimularle que le siga y que marcha delante de los bueyes con su pica al hombro. Los bueyes no suelen embestir, pero sí seguir mansamente al que les adiestra para que les sigan. ¿Sucederá esto con el toro que actualmente vemos en los ruedos, que sigue el engaño de la capa o de la muleta pasando y haciendo que le den pases y pases de ese modo? Toro al que llamaron *de carril* y al que mejor podría llamarse *de carreta,* porque son mansísimos seguidores o pasantes del torero que les conduce inacabablemente de ese modo, haciéndole dar vueltas y vueltas hasta marearlo y aburrirlo; como al espectador que lo contempla; hasta entontecer a los tres, al torete manso, al torero y al espectador o público, con tan inacabable como cansado antiartístico ejercicio estúpido. Y lo mismo da que el toro que no embiste sea grande o chico, gordo o flaco, con más o menos tamaño o peso, como con edad de novillo o toro; con tal de que pase y que no embista. Y si no pasa o no quiere pasar, entonces el torero le hará pasar, tirando de él con el engaño de la muleta como se tira de un animal pacífico cualquiera, asno, mulo o perro, que se niega a andar de otro modo. ¡Tirar de un toro! Aunque el toro bravo no es el «toro feroz» del que nos habla *Pepe Illo*, tampoco es un toro que se deje tirar de sí como un manso animal tozudo. No. No se puede tirar de un toro para hacerle pasar por donde no quiere o por lo que no es. Yo diría que, en realidad, el toro no pasa cuando embiste; que el toro que embiste no pasa, se queda en el engaño y se sale de él por la fuerza

misma de su embestida. El toro bravo embiste al torero que no lo hace pasar, sino salir de su impetuosa embestida quitándole del bulto que buscaba como finalidad de su embestida misma. Por eso no era verdadera la famosa frase atribuida a *Lagartijo* o a *Cúchares*: «Que viene el toro, te quitas tú; que no te quitas tú, te quita el toro». Con razón pudo decir Pérez de Ayala, comentando el toreo de Belmonte, que no es el torero el que se quita, sino el toro; que lo quita el torero, quitándoselo de encima por el lance de capa o de muleta. Se quita, no se pasa el toro en la suerte, que por eso lo es; y se carga y se tiende, y se remata y no debe ligarse pegajosamente en la faena. Insistamos en esto: pasar no es embestir: el toro que embiste no pasa. No pasa por nada.

El toro desbravado

¿Se puede desbravar a un toro como se desbrava a un caballo? A una jaca brava se la doma y adiestra para el rejoneo. Para que sea la jaca la que toree al toro. Guste o no guste ese espectáculo circense del rejoneo, a la portuguesa o a la andaluza, aunque se haga en las plazas de toros y equivocadamente unido o mezclado a las corridas, a mi parecer no tiene nada que ver con ellas. Pero nos preguntábamos si se pueden desbravar los toros. Yo creo que hace ya tiempo el gran negocio de las ganaderías llamadas de reses bravas (con muy raras excepciones) consiste en eso: en desbravar toros, respondiendo a la demanda comercial de su mercado más común. Se fabrica o prefabrica por los ganaderos ese toro (grande o pequeño, gordo o flaco y, según su demanda, a la edad que sea), ese toro que decimos que pasa y que no embiste; el toro de carril o de carreta; el toro que no sé si es enteramente manso, pero sí desbravado; al que, aunque sea de sangre brava, de casta, se le quita poder, fuerza, bravura: ¿se le cría para que no las tenga? Pero ¿a qué torero de veras le gusta torear ese toro?

Desde que volví a España he visto torear a Antonio Bienvenida, a Antonio Ordóñez, a Curro Romero, a Rafael de Paula. No creo que a ninguno de estos toreros les guste torear ese toro que pasa y que no embiste. Como no les gustaba torearlo a Fuentes ni a *el Gallo*, ni a Gaona o al *Papa Negro* Bienvenida. Y, naturalmente, por eso nunca lo toreaban; como hicieron y hacen ahora esos cuatro toreros que cito.

Advirtamos que esos grandes y admirables toreros tuvieron mala fama de miedosos por ese motivo: la tuvieron Fuentes y *el Gallo*, Gaona y Bienvenida, Antonio Ordóñez y Curro Romero, sobre todo este último. ¿Pues qué miedo es ése? ¿Miedo de torear un toro que no embiste? Eso dice un público que no ve, que no entiende que, en tales casos, no es el torero el que tiene miedo: el que tiene miedo es el toro.

Decía el extraño y estupendísimo torero mejicano Luis Procuna que él tenía, cuando salía a torear, no uno, sino tres miedos, y los graduaba de este modo: primero, del toro; segundo, y mayor que el primero, del público; y el tercero, y mucho mayor que los otros dos, de sí mismo: miedo a tener miedo; miedo al miedo.

También he citado muchas veces la afirmación torerísima de Dominguín de que el verdadero torero, cuando sale a la plaza a torear, sale muerto «y si no, no saldría». Sale muerto de miedo. ¿Habría entonces que hablar del valor del miedo, valga la paradoja por torera, y que, como en el caso de Procuna, es un miedo triple, complejo y profundísimo, sin el cual no hay torero de verdad que valga?

En todo caso —como tanto insistí en mi libro *El arte de birlibirloque*—, ni el valor ni el miedo, ni siquiera éste que decimos ahora valor del miedo, pueden ser un criterio que valore el birlibirlógico y birlibirlomágico arte de torear. Al torero —escribí—, el valor se le supone (como al soldado): y no necesita demostrarlo. La valentonada es lo más feo y mentiroso en el toreo. Como en la vida.

Castigos y premios

Al toro que no embiste, que no entra al caballo se le ponen banderillas negras, que antes eran de fuego, de cohetes. La misma cobarde hipocresía que puso el peto a los caballos, acabando así con el tercio más hermoso de la lidia, decidió cambiar las banderillas de fuego, de cohetes (que más que por su quemazón, por su ruido castigaban al toro), por banderillas negras, de las que suponemos que el toro no se entera, pero que se ponen

para castigar al ganadero, suponiéndole responsable de su mansedumbre: esto es, que simbólicamente se le ponen al ganadero, lo que no nos parece nada adecuado ni justificable. La decisión de este castigo al ganadero la determina en la plaza el Presidente. Y debe hacerse según está determinado por el reglamento. Parece que en una corrida de la feria de San Isidro en Madrid protestó un matador de que esta decisión de las banderillas negras para su toro no se tomara tan reglamentariamente como se debía, y fue por ello sancionado por el Presidente. El torero protestó de esta injusticia, preguntando que si a él podía sancionarle injustamente un Presidente por desacato a su autoridad, ¿quién puede sancionar a un Presidente cuando, lo que es más grave, incumple el reglamento? Y el torero tenía muchísima razón. Pero es difícil contestar a su pregunta.

Porque el Presidente de la corrida no lo es más que en la corrida, en la plaza: fuera de ella no existe como tal; como tampoco existe el torero como tal torero, ni el alguacilillo como alguacilillo, ni, muchísimo menos, el público que asiste a esa corrida. El Presidente es un señor anónimo que hace de Presidente: su autoridad es delegada de otra autoridad que no es competente ni responsable de lo que sucede en la plaza. También el torero hace de torero desde que se viste o enmascara con el traje de luces de torear y sale al redondel.

Como el público, que es un conjunto o masa amorfa de gente espectadora, hace de público, juzgador y sancionador de todo, hasta del mismísimo Presidente, al que juzga y sanciona con su múltiple voz; antes lo hacía gritándole injuriosamente burro, con todas sus letras bien pronunciadas; desde hace algún tiempo, después de la nueva reglamentación del espectáculo taurino, con una especie de abucheo rebuznante, armoniosamente sonoro y orfeónico, acaso más suave. Es, pues, el único que puede juzgar y sancionar al Presidente y tan sólo en la plaza misma.

Lo sorprendente tal vez sea que ese mismo Presidente, que no tiene por qué ni para qué consultar al público para juzgar y sancionar al torero, tenga que hacerlo para premiarle, y que lo haga, en efecto, y hasta por una especie de democratísima votación nominal, calculando «a ojo de buen

cubero», como se suele decir, los votos expresados con pañuelitos blancos por los espectadores, para saber si forman mayoría decisiva. Y esta decisión es la de otorgar al torero los repulsivos apéndices auriculares ensangrentados del toro que acaba de matar. Claro que simbólicamente, como las banderillas enlutadas: lo que es peor todavía; por lo que tiene de reminiscencia espantosa de las peores luchas humanas.

En una corrida de toros decimos que todos y cada uno de sus componentes —el torero, el alguacilillo, el picador, el Presidente, el público— hacen de lo que son, no siéndolo más que por esa apariencia de serlo mientras se hace el espectáculo.

El único que no hace de lo que es, es el toro. Sigue siendo el toro, bravo o manso, grande o chico, gordo o flaco, con su edad o sin ella, si no como antes el que manda en todo, diremos que, al menos, el que todo lo sitúa; el que pone a todos en su sitio: al torero en el ruedo y al Presidente en su palco presidencial, como ordenador formal de la lidia; o a los alguacilillos en el callejón corriendo de un lado para otro sin hacer nada en ninguno y estorbando en todos. También se sitúa al toro en su toril hasta que se ordene abrirle la puerta para que salga.

Pensé y soñé (y mi duendecillo familiar tal vez fuera el culpable) que asistía a una magnífica corrida de toros en Madrid y en la feria de San Isidro. Magnífica por el cartel; por el ganado y los toreros; por el día caluroso y luminoso; por un público bullanguero y festivo que se apretujaba en sus asientos, llenando, rebosante, la plaza entera. Todo estaba en su sitio. Se hizo al son del acostumbrado pasodoble el paseíllo; los toreros esperaban en el callejón y los burladeros la salida del toro; sonaron los timbales y el clarín; se abrió la puerta del chiquero. El toro no salía. ¿Qué pasará?, se preguntaban todos. Pasaba tiempo y tiempo. El toro no salía. La espera se hizo impaciente, irritada, angustiosa. ¿Qué es lo que había pasado? Sencillamente, que no había toro; que el toril estaba vacío.

¿Y por qué? Parece que porque no se había podido encontrar un toro que hiciera de toro. Ni tampoco ningún otro animal que lo quisiera hacer para sustituirlo. Ni siquiera un cabestro.



Los templarios

No me refiero, claro es, a los caballeros medievales de la Orden del Templo de Jerusalén, a los cruzados de aquella causa sagrada y mítica, sino al llamado temple en el arte de torear. He leído ahora, unas atinadas observaciones sobre ese «temple» como cosa atribuible a la técnica del toreo mismo. ¿Técnica? Yo creo que el arte de torear, como cualquier otro, si es arte (creador o vivo, o liberal como antes se decía), no tiene técnica ninguna. No es un deporte. No es juego deportivo, sino artístico de veras, es decir, creador, poético. Y lo es, a mi juicio, porque se trasciende por la invisible presencia mítica y sagrada de la muerte; porque sacraliza y mitifica a su víctima: el toro, y a la vez, a su victimario, el torero; que, por serlo, al vestirse o enmascararse simbólicamente de luces de razón sobrenatural, se inmortaliza, deshumanizándose y divinizándose, angélica o diabólicamente, como pensaba el filósofo Landsberg. En una palabra, porque sacraliza y mitifica todo el juego y arte y fiesta de la corrida por y contra la muerte.

Esto del temple en el toreo empezó con Juan Belmonte. Yo escribí entonces en mi libro *El arte de birlibirloque* una afirmación, tan generalizadora como perogrullesca, diciendo que «el único que templa es el toro»; afirmación que confirmó Belmonte mismo —y en amistosa defensa mía— diciendo que él «empezó a templar el año de la glosopeda» (que, como es sabido, ataca al toro en las pezuñas, haciéndole, al embestir, andar más despacio). Ni mi afirmación perogrullesca ni su confirmación

belmontina eran del todo ciertas. Lo cierto es (y así lo vino a decir el propio Belmonte con la metáfora de que el temple es según sean el pulso de la mano del tocaor y la madera de la guitarra) que el temple, como todo el toreo ha de ser, como decía *Joselito,* «proporcionao». Pero en la ejecución de las «suertes» toreras, el temple no lo es tanto, a mi parecer, por el tiempo lento que vemos con los ojos, por esa espacializada y geometrizada temporalidad fugitiva, pasajera y «vista y no vista» (que, por su aparente lentitud, nos parece a los ojos que se queda quieta) como por el pulso e impulso invisible de la sangre del corazón que late y arde en el toro como en el torero; yo diría que por su temperatura; que el temple —al menos en Belmonte— era más bien temperatura; cosa de la sangre, del corazón; emoción mágica o torera. A su broma de la glosopeda pudo añadir Belmonte, en serio, y ahora añado yo, que por aquellos mismos años salía el toro a la plaza atacado de la epidémica enfermedad febril, y, a veces, con muy alta y ardiente fiebre.

Al fuego de esa fiebre que le quemaba la sangre se templó el arte torero de Belmonte: a ese fuego lento se acercaba su voluntad en el toreo como en su vida hasta su voluntaria muerte. Belmonte y *Joselito* trajeron al toreo un nuevo espíritu; le dieron una espiritualidad que antes no tenía; como si le hubiesen dado un alma, que *Joselito* le sacrificó con su cuerpo. Desde la muerte de José, Belmonte se hizo joselista y se quedó solo de verdad: solo con el toro y solo con el alma: con el alma que él y *Joselito* le habían dado al toreo. Por eso, en los últimos años de su vida, cuando a Belmonte le pregunta un joven aprendiz de torero qué es lo que hay que hacer para torear bien, Belmonte le contestaba: «Olvídate de que tienes cuerpo». El temple en el toreo de Belmonte era un temple de alma.



Muerte perezosa y larga

En el verano, en el ardiente agosto de 1974, se cumplieron los cuarenta años de la muerte del gran torero que fue Ignacio Sánchez Mejías. Murió a las cuarenta horas de haber sido cogido y herido mortalmente por un toro —o torete de poca casta, si bravucón y codicioso— en la plaza de Manzanares. Yo le vi matar y le vi morir (desde la barrera en que yo estaba), al levantarse del estribo para llevarse el toro a los medios, y no como se ha dicho, en aquel pase sentado en el estribo que venía de dar, y le vi morir de una perezosa y larga muerte, que fue agonía, a la que asistí, sin separarme de su lado, desde la enfermería de la plaza de Manzanares hasta el sanatorio de Villa Luz, donde le operó Jacinto Segovia. Casi exactamente cuarenta horas duró aquella «muerte perezosa y larga», aquella dolorosísima agonía. Algunas veces la he contado. La recordaré siempre, tan terrible como una pesadilla irreal. Le mató el toro en el ruedo, más o menos «a las cinco de la tarde». Murió más de un día después, en las primeras horas de la mañana. Perdió el conocimiento mucho antes. Ya no lo tenía la noche misma en que se le hiciera —directamente de Pepe Bienvenida— la transfusión de sangre, de la que fuimos testigos don Manuel Bienvenida y yo. En las horas de la mañana en que se le operó, y todavía en su plena lucidez, hablamos un poco, como habíamos hablado en las tremendas horas de la enfermería, aquella inacabable noche, mientras llegaba la ambulancia para conducirle a Madrid, y que llegó casi de madrugada. ¡Y qué mortalmente

emperezado y alargado fue aquel camino! No sé si Ignacio sintió venir su muerte, tan escondida en aquellas horas; creo que no. Cuando, después de la operación, la sed le abrasaba, recuerdo unas palabras suyas a la monjita que le atendía, quien con supersticiosa obcecación monjil le negaba el agua, pretextando que no estaba bastante fría (mientras yo a hurtadillas, le daba pedacitos de hielo). Cada vez que entraba la monja le decía que tuviese paciencia, que con tanto calor, el agua tardaba en enfriarse. Al fin le dijo Ignacio: «Bueno, hermanita, que Dios se lo pague en el cielo con la misma velocidad».

¡Qué largo y perezoso el andar del tiempo en aquellas horas de tan lenta y perezosa muerte! Entre mis recuerdos más dolorosos está el de las que pasé a su lado en la enfermería, dándole aire con un abanico de papel, porque se ahogaba: y no sólo por la falta de sangre, por tanta como había perdido, sino porque el cuartucho en que estábamos (no existe ya) sólo tenía un ventanuco con una reja carcelera, que apenas dejaba entrar el aire polvoriento y quemante de la calurosísima noche de agosto. Yo entreabría las maderas de cuando en cuando; y entonces, del otro lado aparecía un quemado rostro campesino interrogante, entre deseoso y angustiado, que repetía una misma pregunta siempre: «¿Se ha muerto ya?».

La muerte escondida. Cuarenta horas después, cuarenta años después, aquella «muerte perezosa y larga» que Ignacio tal vez no sintió venir, ¿podrá decirnos algo todavía de su porqué?

El poeta se lo preguntaba glosando la antigua copla atribuida a Escribá —y que tantísimos otros poetas y místicos glosaron—, aquella tan famosa de:

Ven muerte, tan escondida,
que no te sienta venir
porque el placer de morir
no me vuelva a dar la vida.

¿Placer de morir? Lope, glosando la copla, decía:

Descubriendo tu venida
y encubriendo el rigor fuerte,
como quien viene a dar vida
aunque disfrazada en muerte
ven, muerte, tan escondida.

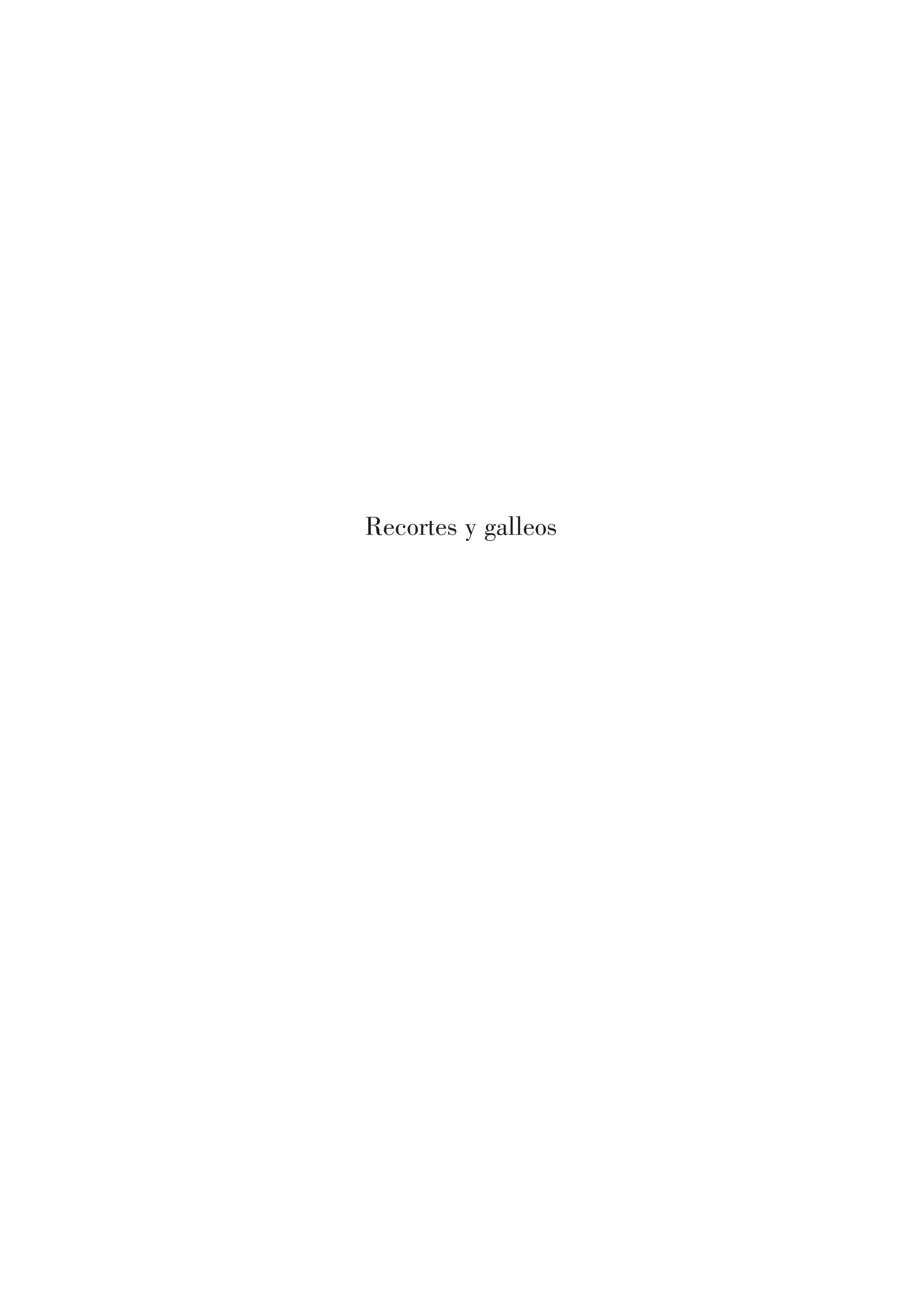
Y termina Lope con esta enigmática, misteriosa estrofa:

Y si preguntarme quieres,
muerte perezosa y larga,
por qué para mí lo eres,
ven presto, que con venir
el porqué podrás saber
y vendrá a ser, al partir,
pues el morir es placer,
por qué el placer del morir.

Este misterioso porqué (que no lo era tanto para Lope, como no lo era para Santa Teresa) lo es para nosotros, aunque ese «ven presto» de la partida, ese ven pronto, nos parezca o se nos parezca como relampagueante iluminación del oscuro camino. La muerte se escondía, se esconde siempre en la tenebrosa embestida del toro, que la lleva en sus astas amenazadoras, sean éstas o no agudas y finas. Todo el toreo consiste en evitarlas: en evitar la muerte que se esconde o descubre por ellas. Otro poeta, más cercano nuestro, y que cantó, lloró, la muerte de nuestro inolvidable amigo, cuyo triste recuerdo evocamos ahora, nos dijo que no quería ver la sangre del torero sobre la arena, que no quería verla, «la sangre de Ignacio sobre la arena»... ¿Y tan sólo por ser la huella, el testimonio vivo de una dolorosa muerte? Del recuerdo vivo de Ignacio Sánchez Mejías no podrá separarse nunca para nosotros el de su poeta y amigo Federico García Lorca. También se han escondido para siempre en la muerte sus huellas sangrientas. También sobre ellas se ha echado arena, tierra encima: como si aún pesase en nuestra memoria el trágico letrero

disparatado que dibujó Goya, como si lo hiciera con sangre, el españolísimo «Enterrar y callar».

La muerte callada. La muerte se esconde y la muerte se calla. Sobre todo si es «perezosa y larga», si es un tránsito mortal de agonía. Cuando Azorín, en unas páginas admirables, evoca el verso de Escribá, lo hace evocando también el de la «Epístola» famosa atribuida al poeta Fernández de Andrada: el que llama a la muerte diciéndole que venga «tan callada, como suele venir en la saeta». También, por lo mismo, para que no se la sienta venir. Por eso, tal vez nos turba e inquieta tanto el ruido, los escandalosos ruidos que se hacen ¿para no sentir llegar la muerte o para sentirla venir en el tiempo, ya sea con rapidez silenciosa, como en la saeta, o lenta, si callada, alargándose perezosamente en agonía? Por eso, todo «mundanal ruido» —que dijo Fray Luis— nos parece una profanación de la muerte. De un sentimiento de la muerte que empereza y alarga su sentido, se diría que con tal silenciosa y escondida cadencia como el de una música estelar inaudita. Un sentimiento lírico de la muerte que sería un eco y una sombra del que llamó Unamuno «sentimiento trágico de la vida», añadiendo: «en el hombre y en los pueblos». Larga y perezosa muerte para el cristiano don Miguel toda una vida: larga y perezosa agonía que era para él enteramente la del cristianismo, y que en los años doloridos de su destierro identificaba con la agonía de España, de sus hombres y de sus pueblos. Larga y perezosa muerte que dura a veces toda la vida, toda una vida. Aquellos, más o menos, cuarenta años de vida que cortó la muerte en otras cuarenta horas de larga y perezosa agonía, de nuestro amigo el torero Ignacio Sánchez Mejías, sentíamos que, a los cuarenta años de haber sucedido, no nos esconde ni nos calla su recuerdo, sino que lo aviva y acrecienta, como identificándose con todos esos años pasados de nuestra propia vida fuera y dentro de España. Y nos parece estar viendo aún, al evocarlo dolorosamente, aquel interrogante y angustiado rostro campesino que, asomado a la reja carcelera del ventanuco de la enfermería de Manzanares, nos preguntaba con ansiosa impaciencia, al parecer: «¿Se ha muerto ya?».



Recortes y galleos

NADIE sabe lo que piensa un toro» —decía un torero—. Pero el torero sí tiene que saber pensar. Y no sólo lo que piensa del toro, sino del toreo. Y pensar toreando. «No se piensa más que en aforismos y definiciones» —dijo Unamuno—. No se torea más que con recortes y galleos.

El toro no piensa: da que pensar.

Y cada toro le da que pensar al torero de un modo distinto. Que puede ser oscuro o claro, según sea el toro. Porque el toro es de un modo o de otro según su estilo.

«El toro también tiene estilo» —pensaba y decía Rafael *el Gallo*—. Y por eso toreó como toreó.

El toro no piensa su estilo. El torero sí.

Si el torero no pensara su estilo no podría hacer ni decir el toreo —el suyo— ni bien ni mal. No tendría arte ninguno. No sería un artista torero, sería un lidiador.

La mayoría de los toreros que vemos en las plazas no son ninguna de las dos cosas.

Entre el decir y el hacer del toreo, como en cualquier otro lenguaje vivo, del arte que sea, hay mucho o poco trecho, que no es un vacío sin

pensamiento. El torero al hacer y decir el toreo, lo está pensando. El que no piensa lo que dice ni lo que hace en el toreo, como en todo, no hace ni dice nada. Y el pensamiento y el estilo en el arte de torear son también una misma cosa.

Decía el filósofo Bergson que la precisión del pensamiento la inventaron los griegos. Los andaluces, al inventar el toreo, inventaron, o añadieron, al pensamiento, una especie de voluptuosidad de la precisión que es el toreo mismo. Sobre todo al *ceñirse* a ella en la *suerte*, en el *recorte* y en el *galleo*.

Lo que el torero enseña al toro —en todas y cada una de las *suertes, recortes* y *galleos*, en todos los lances que tiene el torear—, es la precisión en la embestida, sin la cual no hay toreo posible. Y ésta, sólo la alcanza el toro bravo, el toro boyante. Nunca el manso. Y, mucho menos, cuando el manso se engaña a sí mismo, por miedo, volviéndose un cobarde bravucón.

El toro que aprende a embestir, precisa su embestida, ciñéndose con voluptuosidad al engaño (con codicia pero no con ferocidad): quedándose en él. Y es el torero quien tiene que sacarle de su engaño; el que tiene que desengañarle al torear.

Torear es desengañar al toro, no engañarlo. Burlarlo; que no es burlarse de él.

El toro bravucón, según *Pepe Illo*, es el que a veces parece bravo, pero que no lo es. Es un toro cobarde, como lo son los bravucones, y se hace el valiente para engañar al torero y que se confíe y alcanzarle a traición con cobarde ferocidad. El toro bravo no es nunca feroz: es noble y claro. La ferocidad en todos los animales (como en el hombre) se origina en el miedo, en la cobardía.

La mayoría de los toros que vemos en la plaza son mansos, y cuando no, son bravucones; toros de media casta, porque todavía tienen alguna.

Al estilo del toro bravucón corresponde el torero «de media» casta que es bravucón a su vez como el toro.

El bravucón es un toro mentiroso que necesita al torero mentiroso que le toree. La bravuconería es mentirosa por ambas partes. Y se vuelve sombra y mentira del toreo mismo.

El torero desengaña al toro como el torerísimo Don Juan a la mujer: burlándolo. Con burla de veras. Ni el torero se burla de la muerte ni Don Juan del amor. Porque desengañan con su verdad viva. Ninguno de los dos la miente. Los dos la enmascaran de luminosa transparencia.

Del toro *feroz* decía *Pepe Illo* que es el único que no se puede torear.

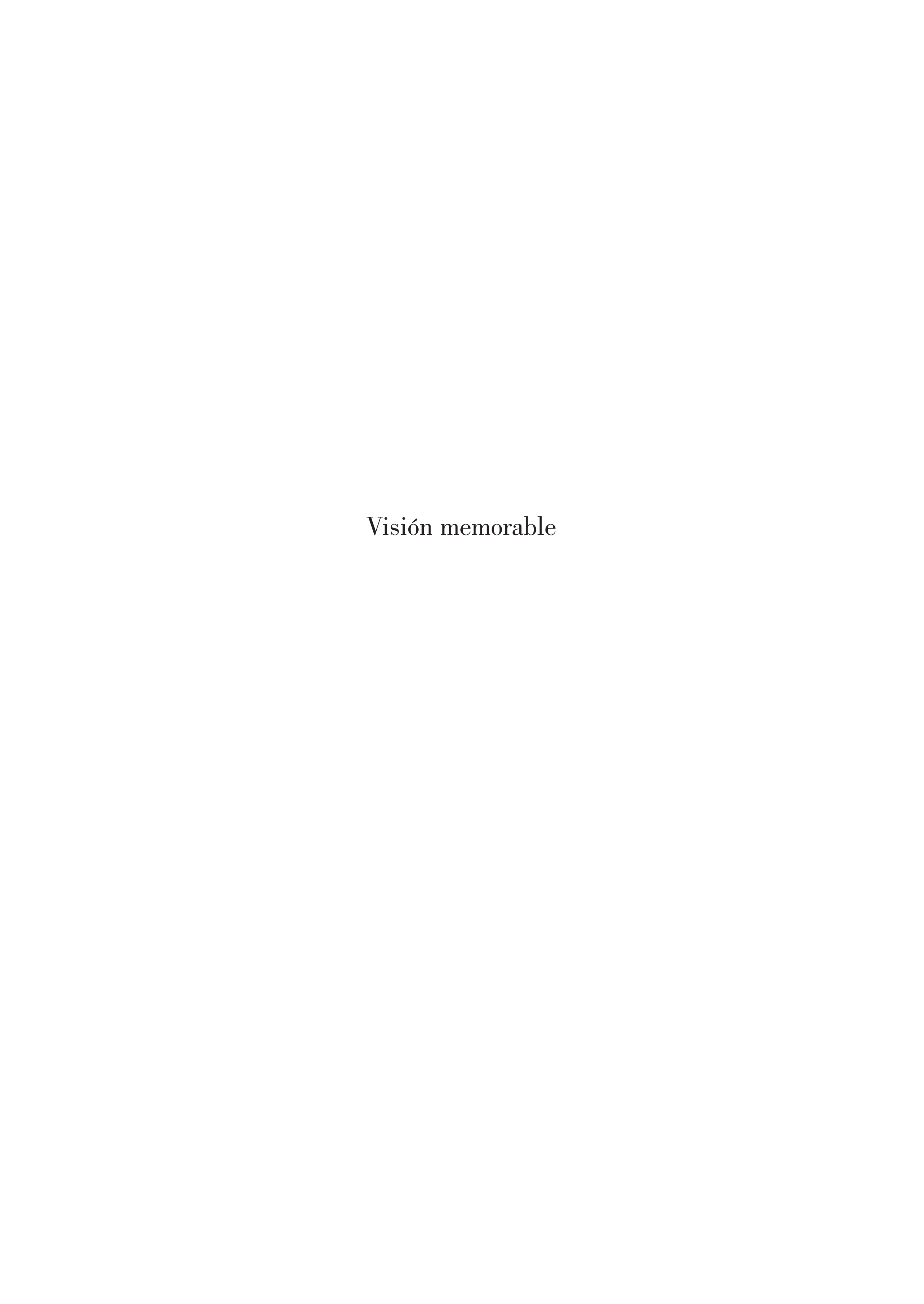
«Ése es el toro —diría Juan Belmonte— que le gustaba torear a *Joselito*.»

¿Cuándo se enterarán, el torero y el ganadero, y el empresario y el público (y hasta algún crítico), de que dentro y fuera de la plaza el que manda es el toro? Y que por eso es el toro el que tiene la culpa de todo lo bueno y lo malo del toreo. El único que tiene la culpa de todo: las culpas de todos; y hay que matarlo bien. Pero no por eso.

También el toreo tiene su «música callada» como los astros. Y su «sonora soledad».

Y *de esto*, como de lo *otro* y de lo de *más allá* (en el toreo como en el baile y en el cante) saben más que nadie los gitanos. Supo Rafael *el Gallo*. Y ahora Rafael de Paula. De los cuatro grandes Rafaeles del arte de torear (*Lagartijo, el Guerra, el Gallo* y Paula) sólo vi a los dos gitanos. Vi y oí en su toreo toda la música callada y soledad sonora, que es la esencia y sustancia viva y verdadera del arte de torear. Su estilo.

«El toreo —escribí en mi *Arte de Birlibirloque*— no es español, es interplanetario.» Por eso tal vez la profanación que ha hecho el hombre del «silencio eterno, de los espacios infinitos» que espantaban a Pascal, profanando el misterio del Universo (suicidando al hombre en la Luna, dijo Malraux) profana y destruye poco a poco el mágico y prodigioso arte de torear. Como si la «música de su sangre» se apagara en el toro. Como en el hombre muerto que el traje de luces enmascara de vida.



Visión memorable

Sabe el fruto a su raíz.

Lope

Y como, según San Isidoro de Sevilla, «hombre sabio es el de paladar delicado», el que sabe, porque saborea, «las cosas que son maravillosas», y de este sabor gusta más que de todo, yo, muy gustoso aficionado a las corridas de toros (tanto que llevo tres cuartos de siglo viéndolas), quisiera ahora escribir, describir, decir algo de la maravillosa, indescriptible, indecible, corrida de toros que vimos en Sevilla, en la Maestranza, la tarde del Corpus. Que vimos y oímos y sentimos los privilegiados que allí estábamos, y que pudimos saborear, paladear, gustar de aquello, y, hasta tal extremo, que muchos lloraban de gusto y alegría. Porque (como dijo Calderón):

¿A quién
suena la música bien
pudiendo escuchar el llanto?

Las lágrimas que se le saltaban al *Gallo*, al torear, estaban en los ojos de los toreros como en los nuestros. Nunca «la música callada del toreo» tuvo más claridad y transparencia de alma que en aquellos tres toreros que nos la transmitían con su encanto, su canto y su cante propios. Manolo Vázquez, Curro Romero y Rafael de Paula. Yo no sabría describirlo, ni decirlo adecuadamente. Lo apuntaré sólo, aquí en esta letrilla, duendística y musarañera, que no creo haber inventado (sí con resonancia machadesca):

Cante y canto es el toreo:
es cante en Rafael de Paula
y canto en Curro Romero.

Y cante y canto y encanto o embeleso de brujería, de mágico señorío torero en Manolo Vázquez. ¡Cómo me acordaba de Pepe Luis! Le busqué con los ojos sin encontrarle. Seguramente estaba escondido. Vi, en cambio, lo vi con mis ojos, nublados por la emoción de «esa borrachera que da el toreo» (que dijo *Joselito*) a Rafael *el Gallo,* que andaba por el callejón hablando solo, como él solía. Y apoyado en la barrera, sin chistar, absorto, quieto, sin apartar los ojos del ruedo, a Juan Belmonte mirando torear a Rafael de Paula, viéndolo torear tal vez, como él, Belmonte, toreaba; como si la semilla del toreo más puro que él sembró en su alma floreciera y fructificara de pronto en este trianero de Jerez por aquellos lances de muleta y de capa que estaba dando. Y «suspenso y arrebatado el ánimo por tan maravillosa violencia», que diría el divino poeta sevillano, vi algo más. Vi otros ojos que, como los de Belmonte, miraban el toreo de Rafael, maravillados, ávidos de alegría y de belleza, iluminados por lo que estaban viendo, unos ojos de niño.

Y también vi y comprendí la sabida y sabia «brujería» de Manolo Vázquez, al lograr reunir en una sola aquella trinidad torera, más que santísima, mágica y prodigiosa por su embrujo (su «espíritu sin nombre», su «indefinible esencia»): el «imperativo mágicoprodigioso» de ese arte misteriosísimo de torear, que Belmonte llamó (con su exactitud, su precisión y su laconismo propios) arte divino. Divino de divinidad, no de Dios sólo. Su «música callada», su «soledad sonora».

Esa música, ese canto,
ese melodioso eco,
que escuchamos con los ojos
y con los oídos vemos.

Esa soledad, sonora
de musicales silencios.
Ese inaudito, invisible,
saber y sabor del tiempo.

Esa ilusión del sentido
(saber y sabor toreros)
que en Vázquez, Romero y Paula,
quintaesencian el toreo.

Mejores entre los mejores «de todo tiempo» (Cervantes dijo), son estos tres toreros andaluces: toreros únicos. Y su «visión», la tarde del Corpus, en la Maestranza de Sevilla, visión maravillosa, visión admirable, visión deleitable, visión memorable. Doy gracias a todos los dioses y demonios de este mundo que me han dado tan larga vida para poder verlo.



Soneto de Rafael Alberti a José Bergamín

La música callada del toreo

A José Bergamín.

De luz en sueño y sombra la corrida:
un abrir y cerrar, verte y no verte,
un quererte en silencio por prenderte,
llama espiral, ceñida y desceñida.

Un silbo que aposenta su medida
en el aire acordado de la suerte,
un pase de la luz al de la muerte
o en alas de la sombra al de la vida.

Un prodigioso mágico sentido,
un recordar callado en el oído
y un sentir que en mis ojos sin voz veo.

Una sonora soledad lejana,
fuente sin fin de la que insomne mana
la música callada del toreo.

RAFAEL ALBERTI

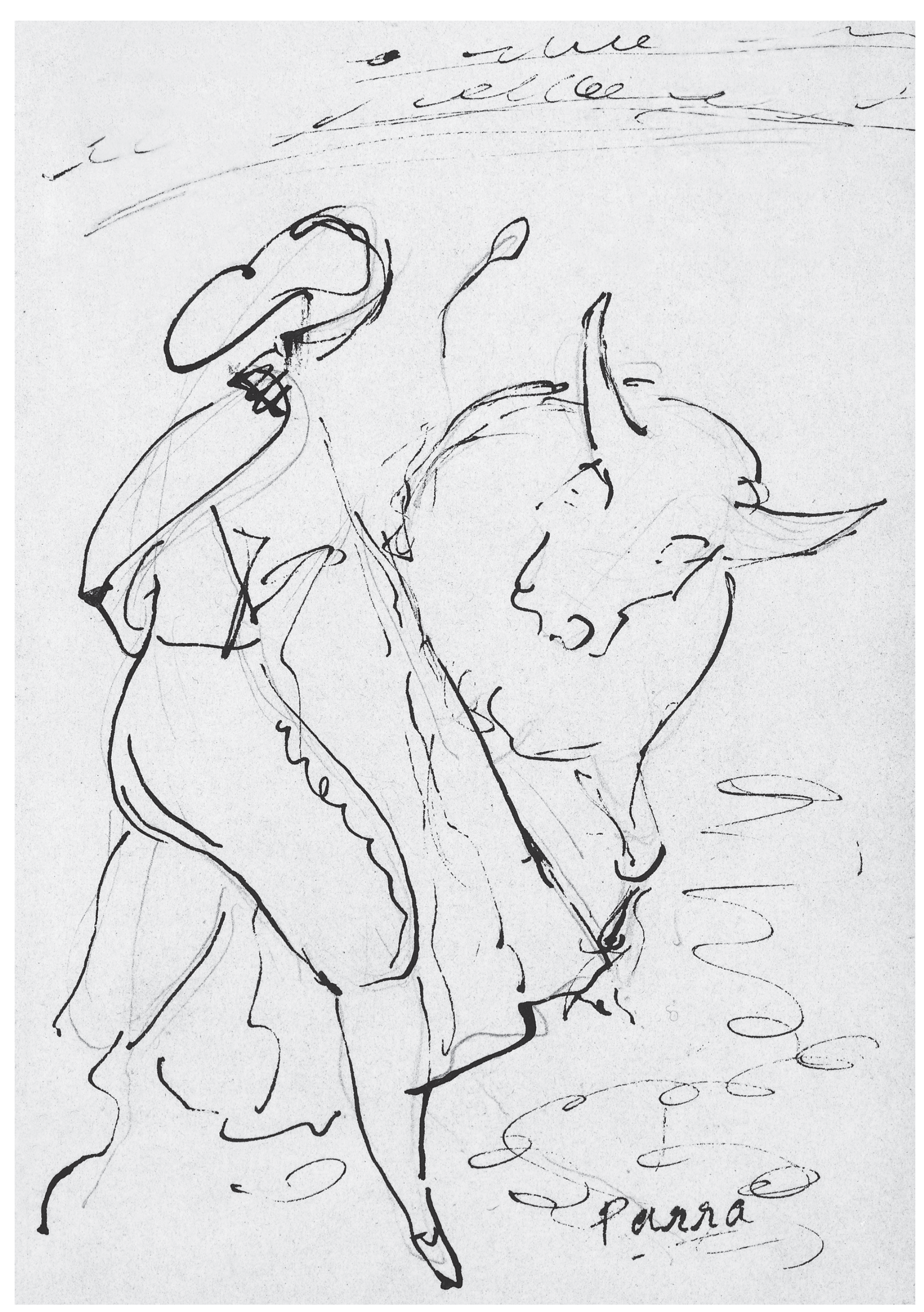
LA CLARIDAD DEL TOREO

A Pepe Luis Vázquez.

La claridad del toreo
es la claridad sonora
de la eternidad del tiempo.

J. B.

Madrid, edición de 1983



Ginés Parra (Escuela de París - Grupo Picasso), años cincuenta. Inédito.

No hay que creer que lo mágico es una cualidad efímera que nosotros atribuimos al mundo según nuestro humor. Hay una estructura existencial del mundo que es mágica.

Lo que llamamos emoción es una caída brusca de la conciencia en lo mágico.

El retorno de la conciencia a lo mágico es una de sus actividades esenciales con su correlativa aparición mágica del mundo.

La emoción no es un accidente, es un modo de existencia de la conciencia. Una de las maneras como la conciencia comprende su ser en el mundo.

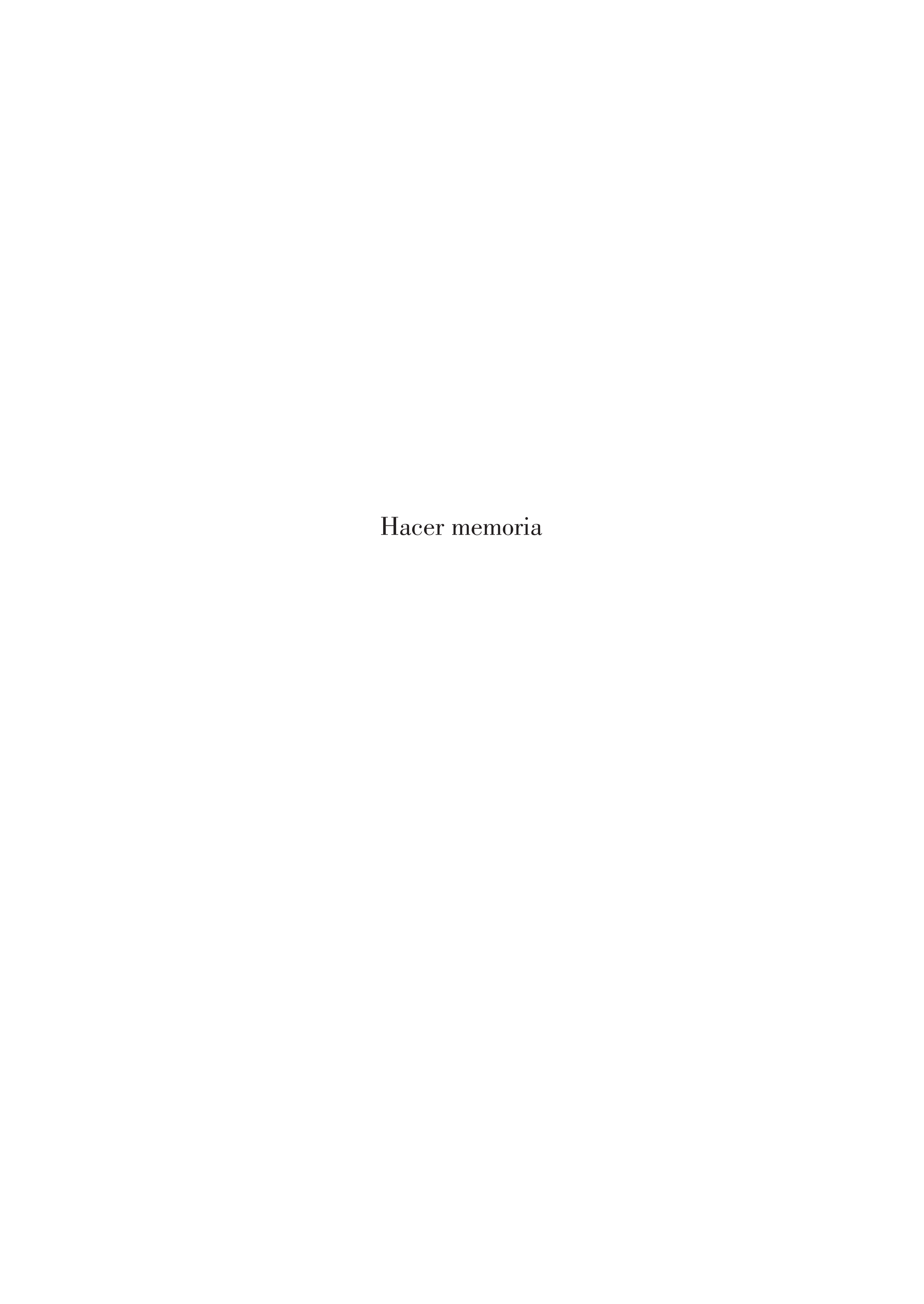
Hay que hablar de un mundo de la emoción como se habla de un mundo del sueño o de los mundos de la locura.

De un solo golpe la emoción se arranca a sí misma, se trasciende, y no es así un episodio banal de nuestra vida sino una intuición de lo absoluto.

El hombre es un brujo para el hombre. Y el mundo es, ante todo, mágico.

Hay dos especies de emoción: según seamos nosotros los que constituyamos la magia del mundo o según sea el mundo mismo el que se nos revela como mágico a nuestro alrededor.

(J. P. Sartre: «Teoría de la emoción»)
«Importa no estar dormido». (Tirso: *Burlador*)



Hacer memoria

HACER memoria —nos preguntábamos otras veces—, ¿es hacer historia? Memoria es alma. Y el alma es distensión del tiempo, diríamos, como San Agustín —invirtiendo su frase de que «el tiempo es distensión del alma»—. Y «sin alma no hay tiempo», nos afirmaron los escolásticos. Como sin memoria no hay alma. Hacer memoria es hacer historia con alma: es animar, darle alma a lo pasado. Animar la historia haciéndola o haciéndonosla presente. «Cualquier tiempo pasado fue mejor», según reza el verso famoso de Manrique, porque no es que fue —nos afirma Unamuno— sino que es; porque nos lo hacemos presente. «Cualquier tiempo pasado» no fue, es mejor, decía Unamuno. Como por un despertar del alma: del alma histórica. «Recuerde el alma adormida avive el seso y despierte...», escribió Manrique. Recordar, despertar (que no es enteramente lo mismo aunque así se diga y cuya sutil diferencia es esencial para comprender la temporalidad fugitiva): recordar, despertar... es cosa de alma, de memoria, en suma; es hacer alma o animar lo pasado: es hacer memoria.

Estas consideraciones me las sugiere la lectura de un libro de toros de un muy antiguo y muy actual amigo, que ha tenido la amabilidad de regalármelo con una cariñosa y significativa —muy significativa dedicatoria para mí— en la que me llama «superviviente» de «la Edad de Oro del toreo». Todo este libro sobrevive esa Edad de Oro del toreo haciéndonos memoria, y no solamente historia, de ella, en páginas en las que su autor, Edmundo G. Acebal, la recuerda y despierta en nosotros; la anima con su

lenguaje de exaltación viva; la memoriza o da alma; nos la hace actual, presente. Aquella «Edad de Oro» ni qué decir tiene que fue la de *Joselito* y Belmonte. Las figuras de estos dos toreros que, como tales, ya pasaron, no a la historia, sino a la memoria, al alma de toreo (esto es, a su inmortalidad), las anima y aviva en su libro Acebal exaltadamente. Con exaltación que no es exageración ninguna. Exaltar no es exagerar; es, más bien, todo lo contrario. Diríamos que el que exalta aclara e ilumina la verdad en sentido ascendente: la hace más verdadera. En cambio, el que exagera, miente la verdad en sentido descendente, la apaga, la oscurece. Yo hice esto en un tratadillo de toros conocido por *El Arte de Birlibirloque,* desde cuyo título exaltaba verdaderamente, justamente, la figura de *Joselito* y «exageraba», injustamente, la de Juan Belmonte. Claro que este librillo mío tuvo que ser entonces así porque todavía no eran estas dos figuras toreras «supervivientes» de su tiempo, y mi dialéctica, que era apologética exclusiva de *Joselito* tenía que resentirse de ese desdoblamiento maniqueo para asegurarse la claridad misma de su expresión. Y el primero —y entonces el único— en comprenderlo así fue (¿quién iba a serlo mejor?) el propio Juan Belmonte.

Hoy «joselistas» y «belmontistas» nos dimos la mano. Aquí, en Madrid, se fundó una «peña» taurina de «supervivientes» a la «Edad de Oro» del toreo que se titula: «Los de José y Juan», y que preside honoríficamente Juan, vivo todavía, y ojalá que por mucho tiempo. Este libro de Edmundo Acebal, por su autor y contenido, pertenece a esta «peña» de antiguos «aficionados». Fui invitado por ello: para dar, esta primavera, una charla taurina. Y «haciendo memoria» del toreo tracé algunos rasgos de su permanente dialéctica en la historia española. Por lo que me dijeron que hacía política y política del presente. ¡Pues claro está que sí! Llamándole al toreo «cuestión palpitante» señalaba en su historia «memorable», el pulso español mismo: señalaba, o trataba de señalar, justamente, esto: que España no ha perdido el pulso nunca del todo. Si no, estaría muerta. Algunos «cadáveres vivientes» (y no supervivientes) vivos todavía quisieron «que me cogiera el toro» por ello: echándomelo encima. Y me pasó como en sus principios toreros a Juan Belmonte, que, por haberme metido tanto en su terreno, el toro no pudo más que atropellarme sin herirme.

Pero dejemos esto; aunque creo no haberme «salido de la suerte» —diría toreramente— que es ahora para mí la lectura de este libro vivísimo, sobrevivísimo, de Edmundo G. Acebal. Todo el libro nos dice que recordemos, que despertemos, con el alma —con el alma y la vida— aquel, ya inmortal, pasado del toreo que fue —que es, diría don Miguel— su «Edad de Oro»: la «collera» *Joselito* y Belmonte hicieron «de oro» esa época, esa edad. Quienes la vivimos, y hoy la sobrevivimos recordándolo de este modo, «memoralizándola» como hace Acebal en este libro, no solamente debemos recordarlo o despertarlo así, memorablemente, animosamente, sino también, como nos aconseja el poeta con su «recordar» y «despertar» el pasado: «avivando el seso». «Avive el seso y despierte», después de recordar, nos dice Manrique, que debe hacer el «alma adormida». Al «alma adormida» de los aficionados de hoy dice Acebal lo mismo: que recuerden, y si no pueden recordar, al menos «aviven el seso» y «despierten». Acebal quisiera con su libro, en efecto, «despertar» y «avivar el seso» de esa, al parecer, alma adormida» del toreo de hoy; recordando, animando, avivando, despertando en su libro, con su libro, aquella «Edad de Oro» que inmortalizaron *Joselito* y Belmonte.

Este libro de Acebal, *La Edad de Oro del toreo: Joselito y Belmonte,* lleva, por expreso deseo de su autor, un prologuillo de un «joselista» o «gallista» y un epílogo de un «belmontista» (quien, dicho sea de paso, se equivoca gravemente a mi parecer, al decir que Acebal «exagera» la figura de *Joselito:* no la exalta; como la de Belmonte. En su tiempo los «joselistas» también hubieran podido decir que exageraba la de Belmonte). Precisamente, para nosotros, la profunda y clara verdad que anima estas páginas del libro de Acebal es que «no exagera nada» de aquellas dos figuras inmortales; porque, al exaltarlas de verdad —en su verdad—, las aclara, las ilumina; enciende vivamente las luces inmortales de sus trajes toreros para mejor verificarlas.

Y no diría más. ¡Aunque pudiera añadir tanto! Que como dijo *Joselito:* «Se pueden hacer muchas cosas con este o aquel toro, pero su lidia sólo tiene veinte minutos». El libro de Acebal nos ofrece un rico anecdotario que a veces —como diría también don Miguel— «se come sus categorías»

críticas mismas; por más abstractas. Algunas veces, aquí o allá, nuestro recuerdo personal no coincide enteramente con lo que Acebal nos cuenta. No importa. Porque eso es historia y no memoria. Y la mayoría de las veces es solamente un detalle, un matiz distinto. Nadie ha contado nunca lo que ha visto del mismo modo. Memorizarlo sí. Y ésta es la coincidencia que importa. Recordemos (despertando «almas adormidas», tratando de «avivarles el seso», el entendimiento, la razón) que aquella Edad de Oro del toreo en que los «aficionados» se dividían apasionadamente, a veces fanáticamente, en «joselistas» y «belmontistas», eran tiempos de guerra en Europa y de «neutralidad» aparente en España, donde los españoles también se dividían con tanta pasión y encarnizamiento como los aficionados al toreo, en «aliadófilos» y «germanófilos». Después han pasado muchas otras cosas que hay que recordar para despertar —«de entre los muertos»— a los que duermen todavía; para «avivarles el seso», el entendimiento, la razón; como hace en el toreo, memorizándolo y no sólo historiándolo, animándolo de vida y de verdad, Edmundo G. Acebal en este libro, cuyo regalo —el mejor regalo para mí— de veras le agradezco.

Y para resumir mi impresión de este libro vivísimo, sobrevivísimo, le diré a su autor: *Joselito* fue, es, en la memoria inolvidable de su toreo, para mí, su más grande, extraordinaria, figura artística: Juan Belmonte su más admirable, incomparable figura humana. Lo que José trajo al toreo fue, es, suprema figuración de un arte; lo que trajo Juan, de viva verdad humana. Creo que en Juan Belmonte, figura torera, dentro y fuera del ruedo, se cumple uno de los ejemplos humanos de vida y de verdad —españolísimo, andalucísimo, como en la pintura de Picasso, en la música de Falla, en la poesía de Antonio Machado— mayores y mejores que he conocido.



Prólogo a *Illo* y Romero, de E. G. Acebal

Lo que más me gusta de este libro de mi querido amigo Edmundo G. Acebal, como de otros suyos, es su elocuente entusiasmo por la fiesta de toros y la apasionada vehemencia con que, discurriendo por sus más diversas etapas, épocas y episodios taurinos, acaba por afirmar siempre una sola cosa y la misma: que la verdad del toreo es de Ronda y que se llama Juan Belmonte. No importa que éste fuese de Triana y personalmente sevillanísimo, porque no se trata de eso, no es cuestión de lugar de nacimiento o ambiente en que se haya formado la personalidad, tan poderosamente original, tan inteligente y admirable como la del torero de Triana; no, no se trata de eso, sino de algo enteramente distinto y a lo que en nada afectan esas determinaciones del tiempo y el espacio. Se trata de que en el toreo, en todo el toreo a través de los años —cuyo conjunto nos lo manifiesta con una ya larga perspectiva secular— no hubo, no hay más que dos verdades que nuestro querido amigo Acebal llama *filosóficas,* como pudo hacerlo el famoso López Pelegrín, autor de una *Filosofía o Tratado de tauromaquia* que expone el arte mágico de Francisco Montes. O mejor que dos solas verdades, una sola, por lo que la otra, aunque nos parezca verdad, es tal vez mentira; y esa verdad única del toreo se llama Ronda, como la otra, mentirosa verdad, se llama Sevilla. Dos escuelas o dos estilos. Que en las figuras vivas de toreros que las encarnan se llaman, sucesivamente, *Illo* y Romero, *Cúchares* y Redondo, *Joselito* y Belmonte… como ejemplos de su máxima

significación. Estas verdades o esta verdad y esta mentira del toreo como estilo o escuela, condicionan, por así decirlo, la reflexión de aquellos valores de la tauromaquia en su abstracción teórica como en una experiencia viva, dándonos la clave para distinguirlos, juzgándolos y experimentándolos con esa dialéctica contradictoria. Una especie de *maniqueísmo* estético y moral, cuya oposición definitoria tiene a su frente una de aquellas grandes y famosas figuras de la torería que señalamos y que, en definitiva, para el pensar de nuestro autor, se llaman *Joselito* y Belmonte o Sevilla y Ronda como escuelas o estilos.

Confieso que este modo que digo entusiasta y apasionado, elocuente, vehemente de discurrir «de re taurina» me es particularmente simpático. Y hasta que me considero culpable, a mi vez, de ese extremado y radical *maniqueísmo* que digo, como autor de mi disparatado *Arte de Birlibirloque,* donde como puede comprobar cualquier lector y Acebal lo sabe —pues por eso mismo supongo me ha pedido este prólogo— llevo hasta lo último mi oposición contradictoria de esos extremos en sus dos más extremados representantes, para quienes tuvimos la suerte de verlos torear, que fueron *Joselito* y Belmonte.

La verdad es que no me acuerdo muy bien si en aquella época yo era «joselista» o «belmontista». Sí, que el que más me gustaba toreando era José. Cuando escribí, unos años después de su muerte, su apología con mi libro, precisamente por imperativos apologéticos y trascendentes de lo puramente torero o taurino, puse toda la luz en la figura de *Joselito* y toda la sombra y oscuridad en la de Juan Belmonte. No era éste un juicio de valoración personal apasionado —o no lo era únicamente—; era una necesidad dialéctica. Juan Belmonte, el más inteligente tal vez de los toreros que he conocido y, desde luego, uno de los seres humanos por cuya vida y conducta personal en su arte he sentido, y siento, más estimación y admiración (el libro estupendo de su vida y hazañas que escribió o transcribió Chaves Nogales son tanto mejor prueba de lo que digo) creo que comprendió en seguida mi dialéctica contradictoria, mi apologética *joselista* y fue el primero en tenderme la mano amistosa para mostrarme que lo había comprendido.

Pero yo no vinculaba estos dos aspectos del toreo a dos escuelas —filosóficas, además—, a dos estilos personificados en las dos ciudades andaluzas, la gran Sevilla y la pequeña Ronda, como hace mi amigo Acebal. No he creído mucho en esto de las dos escuelas. Y menos en lo de las dos ciudades. Creo más bien que en esto de estilos, mejor cabría hablar, a más de Sevilla y de Ronda, de una Córdoba que favorece determinadas características de estilo en sus figuras toreras *(Lagartijo, el Guerra, Manolete...)* y que yo sí llamaría *senequista* (perdóneme mi amigo Acebal). Y creo, sobre todo, en otros aspectos caracterizantes de su arte en algunos toreros, según sean éstos de estirpe más o menos gitana o agitanada o *agachonada.* Como en los *cantaores* o *bailaoras.* Es decir, que no veo lo rondeño por ninguna parte en Juan Belmonte por mucho que proyecte sobre el sevillano de Triana la sombra heroica y legendaria de Pedro Romero. Mejor vería las sombras de *Pepe Illo* o *Curro Cúchares* proyectarse sobre el más joven de *los Gallo.* Sin olvidar el dejo *agachonado* de su *birlibirlomágico* estilo. A este propósito recuerdo ahora una anécdota que le oí contar a mi querido, inolvidable amigo Ignacio Sánchez Mejías. Y era que cuando *Joselito* estaba empezando a torear, lo hizo expresamente en una tienta para que le viese Rafael *el Guerra,* que, como es sabido, solía dar su dictamen casi siempre adverso para todos los toreros nuevos. De *Joselito* no pudo decir que lo hiciera mal; al contrario. Entonces lo juzgó, lapidariamente, como solía, con esta frase: *Mu güeno, mu güeno... pero es gitano.*

Lo gitano pudiera ser en el toreo una determinante de estilo tan peculiar y característico que lo acentúe con más fuerza que un «canon» de escuela, como las que propone Acebal: la *sevillana* y la *rondeña.* Porque si hay un criterio de valoración para determinar una verdad del toreo, éste será al que se refiere el castizo decir de que hay que torear *como mandan los cánones.* ¿Pues cuáles son y cómo mandan esos *cánones* tauromáquicos *birlibirloquescos?* ¿Tienen los gitanos —como en el baile y en el cante— privilegio o fuero especial para escamotearnos la verdad torera o darle una expresión distinta? Recordemos que fue al gitano *Curro Puya,* por mal nombre *Gitanillo de Triana,* a quien se le ocurrió bajar mucho los brazos para torear con más lentitud y elegancia. Y que de esa

ocurrencia —estética solamente, al parecer, en su principio— se engendró hasta llegar a sus derivaciones más tramposas casi todo lo que se hace y se dice en el toreo desde entonces hasta la fecha. Como si la anécdota del gitano trianero «se hubiese comido —como diría Unamuno— a la categoría» de su «canon» y de su escuela. Y es que, como dijimos otras veces, del dicho al hecho en el toreo no hay trecho ninguno. Lo que no nos impide afirmar que el toreo se puede hacer bien y decir mal y recíprocamente, hacer mal y decir bien. De esto último citamos como caso ejemplar, por reciente y famoso, a *Manolete.* Que no toreaba jamás *como mandan los cánones* —ni rondeños, ni sevillanos, ni cordobeses…—, pero que decía el toreo con sabroso estilo personalísimo.

Aquí topamos con eso del saber y del sabor toreros. Que podría llevarnos muy lejos. Pues acaso el saber más hondo, desde el Paraíso Terrenal, es aquel que sabe, porque lo aprendió con amargura, del sabor de la fruta prohibida, que es un saber sabroso del bien y del mal de diabólica o endemoniada moral *maniquea.* Si, como decimos, del decir al hacer toreros no hay trecho ninguno y en su inseparable ejecución, sin embargo, podemos advertir o saber y saborear un *mal hecho y bien dicho* o a la inversa, esto querrá decir que hay en el toreo como una especie de retórica y poética según las leyes «canónicas» del arte. En tal caso, un *Joselito* y un Belmonte habrán sido grandes poetas y un Rafael *el Gallo* y un *Manolete* admirables retóricos. Temo que Acebal quiere decirnos que toda la escuela o estilo que él llama *sevillano* es pura retórica y el *rondeño* pura poesía. Pero no sigamos «filosofando» por estos derroteros tan peligrosos para el entendimiento del toreo como el que este libro apasionante de Acebal nos propone. Yo resumiría todo esto con una afirmación poética de Cervantes sobre la mujer, aplicándola al toreo: la de que «la mujer ha de ser buena y parecerlo, que es más». El toreo ha de ser bueno y parecerlo, que es más. Pero ¿qué es bueno y malo en el toreo?

Para el autor de este libro, *Illo* y Romero, lo bueno es la escuela o estilo rondeño. Lo malo o menos bueno, la escuela o estilo sevillano. De un lado, el de Ronda, la verdad del toreo. De otro, el de Sevilla, la mentira o, al menos, el escamoteo de la verdad. Toreros de genio llama Acebal a los de

la escuela, estilo o «canon» rondeño, según el primero todos, fundador de la escuela: Pedro Romero. Y toreros ingenio a los otros de la escuela sevillana, siguiendo a su fundador *Pepe Illo. Cúchares* y *Joselito* son ejemplo de escuela sevillana, como de la rondeña *el Chiclanero* y Belmonte. Notemos que estos ejemplos personales son intransferibles por serlo. De manera que los *cánones* o *principios* del toreo que se fundamentan en sus primitivas figuras toreras de Romero y *Pepe Illo,* figuras legendarias o míticas para nosotros que no alcanzamos a verlas torear, tienen que establecerse por lo escrito sobre las hazañas de estos diestros fundadores del toreo mismo. De *Pepe Illo* conocemos esos *principios* del toreo, porque los dejó escritos, dictándolos a su escriba Tijera. Como más adelante hará Montes con *Aben-Amar* (López Pelegrín) su filósofo comentarista, que también escribe o transcribe lo que le dicta el gran *Paquiro.* Esto es, que no hay más *ley, principio* o *canon* escrito que el de *Pepe Illo* y, después, el de Montes, que son algo así como el Platón y el Aristóteles del *arte de birlibirloque* de torear.

Estas *leyes*, *reglas* o *cánones* se han deducido prácticamente de una continuada experiencia, son pragmáticas y relativas a las condiciones del toro que se ha de *jugar* en las plazas según sus normas. No son dogmáticas. No contienen verdades absolutas. Quienes las aplican en la práctica lo hacen cada cual a su modo, a su manera, creando o no, al hacerlo, un estilo. La imaginación le presta vida a la suposición abstracta. Cuando nuestro amigo se *figura* cómo torearía Romero ¿no está *viendo* imaginativamente torear a Belmonte? Cuando se figura a *Pepe Illo,* ¿no está, de ese mismo modo, viendo torear a José? Lo que sabemos del toreo por la historia, por la tradición o la leyenda del pasado no es toreo vivo. Porque de este arte de torear que «entra por los ojos» no conservamos otro testimonio que el que entró por los nuestros, el de lo que vimos nosotros mismos. Nuestro saber es un recuerdo vivo y personal: un *visto y no visto* que se enciende y apaga en un instante. Por eso hemos dicho que el toreo —como el baile y el cante vivos, de pura creación, aunque lo sean, como el toreo, tradicionales— es un *arte mágico del vuelo,* como le llamaría Lope, que en su maravilloso verso nos dijo aquello de que «las artes hice mágicas volando». ¿Quién sabe más

de toros y de toreo, el que estudia y revuelve crónicas y datos de un pasado toreramente muerto o el que más ha visto en vivo torear? Yo diría que el que más ha visto, pero sabiendo ver. Quiero decir sabiendo tomarle el gusto, el sabor a lo que ha visto, a lo que mira. Pues lo que queda del toreo en nuestro recuerdo —lo que queda en el alma, podría decir— es ese sabor, ese gusto que ha fijado en nuestra imaginación el arte del toreo encarnado en ese o en aquel torero. *Canon,* o *ley* o *escuela,* o *estilo* de un arte vivo —de un arte mágico del vuelo— que se nos va volando, como el tiempo mismo no puede fijarse en una norma, ni estética ni moral inamovible, sino volandera, pasajera como son sus propios pasos en la arena que lo verifican por que lo vivifican siempre de nuevo ante nuestros ojos.

Diríamos tal vez, que el toreo es algo gitano de naturaleza —como lo veía *el Guerra* en *Joselito,* sin advertir que veía la paja en el ojo ajeno—, pues según cuentan quienes le alcanzaron a ver torear, pocos grandes artistas lo *gitanearon* tanto como el senequista califa cordobés. ¿Y quién, en cambio podríamos recordar nosotros que haya hecho o dicho el toreo de un modo más puro y perfecto —lo mismo con la capa que con la muleta que con el estoque en la suerte suprema de matar, con un estilo que nunca hemos visto mejor que el archigitano *Cagancho*—. El toreo, para su integridad sería para nuestro gusto su doble representación de *Joselito* y Belmonte. O diciéndolo al modo del autor de este libro: rondeño-sevillano; y en términos de nietzscheana evocación filosófica, *apolíneo-dionisíaco* como todo arte bello lo era para los griegos. Pues este toreo gregui-gitano (que diría Calderón) es sencillamente toreo andaluz. Y, naturalmente —como sobrenaturalmente—, «andaluz universal». La *gitanísima* afirmación del torero *Cagancho* de que «más arriba de Despeñaperros no se torea, se trabaja» supone la verdad de ese andalucismo que no deja de serlo, claro es, aunque el toreo no sea andaluz; pongo por ejemplo evidente, un toledano como Domingo Ortega, que también logró ante nuestros ojos la rara perfección del hacer y decir toreros: de que el toreo, siendo bueno, lo parezca, que es más. O además. Como en el dicho cervantino.

Agradezcamos a Edmundo G. Acebal su entusiasta, apasionada apología histórica de Belmonte, proyectando su poderosa figura romántica-

barroca hasta estas vivísimas estampas que nos anima con su sombra en la «oscura noche de los tiempos» toreros, encendidas por las luminosas figuras que lo inventaron de *Pepe Illo* y Pedro Romero. Los dos juntos, como *Joselito* y Belmonte. Y agradezcámosle, sobre todo, su pasión por la fiesta misma. Que para nosotros, esa pasión es la que enciende e ilumina su profundo conocimiento.

'ILLO' Y ROMERO
(seguidillas toreras)

Para mi amigo E. G. Acebal.

El arte del toreo
fue maravilla,
porque lo hicieron juntos
Ronda y Sevilla.

Unieron dos verdades
en una sola
con *Illo* y con Romero
Sevilla y Ronda.

De Sevilla era el aire,
de Ronda el fuego;
y los dos se juntaron
en el toreo.

Y como se juntaron
los dos rivales
no habrá nada en el mundo
que los separe.

Tampoco se separan,
andando el tiempo,
Joselito y Belmonte
de *Illo* y Romero.

En José estuvo el soplo
y en Juan la brasa:
y en los dos encendida,
la llamarada.

Por eso fueron
José y Juan, los dos juntos,
todo el toreo.



Desde mi burladero

Apostillas al toreo de Antonio Ordóñez.

Cuando José M.ª de Cossío ve lo *milagroso* que hay en el toreo de Antonio Ordóñez, está, como si dijéramos, desenmascarando todo el toreo: dándonos su razón de ser y su sentido más profundo. Y esto es natural que pueda hacerlo Cossío porque *ha visto* el toreo desde hace mucho tiempo, durante años (como nosotros) y, sobre todo, porque vio (también como nosotros) a los más *milagrosos* toreros tal vez de toda la historia del toreo: *Joselito,* Belmonte y Rafael *el Gallo.* Yo creo que «dejé escrito» en mi *Arte de Birlibirloque* que «en el toreo todo lo que no es milagro es trampa».

Y no del Diablo. Ni en el toreo ni en nada puede hacer milagros el Diablo: «porque el Diablo no hace milagros, hace trampas». Por eso en el toreo, como en la religión, no hay que confundir lo *milagroso* con lo *milagrero.* Antonio Ordóñez hace un toreo milagroso. Ese otro al que llaman equívocamente *El Cordobés,* hace un toreo milagrero: diabólico y tramposo. Que, por otra parte, no es nuevo y tiene su propia tradición circense que se remonta a los orígenes del toreo mismo; a la pelea, a la lucha del hombre con el toro como la de un animal con otro. De esa lucha, cuando de veras lo es y no fingida, suele salir siempre vencedor el toro, porque es más fuerte e inteligente (como cuando lucha con el tigre o el león; no con el elefante, por una simple razón de peso). En este caso del mal llamado *Cordobés* (no sé si es de Córdoba, pero no lo parece, parece gringo más bien) suele parecer que vence el tan paradójicamente torpe diestro.

Porque, siendo humano, también al parecer, se *energumeniza,* esto es, se deja poseer por lo demoníaco con más facilidad que el toro. Por eso creo que a este luchador o peleador de toros, tan poco deportivo, no hay que regatearle su valor y su mérito. Ni sobre todo su energuménica representación y significación ancestral, arcaica, del toreo: de su prehistoria como de su más reciente actualidad o poshistoria. Dando de lado a interpretaciones sociológicas que nada tienen que ver con el toreo, ni siquiera en su caso de energumenización colectiva; precisamente porque no hay «punto de vista sociológico» desde el que se pueda mirar el toreo, porque, sencillamente, *no se ve.*

Creo que lo *milagroso* del toreo de Antonio Ordóñez (con el capote en la «suerte» de la «verónica», para mi gusto y memoria visual, después de Fuentes, el mejor) radica en aquello que llamó *Lagartijo* «la onza» (de oro) y *Joselito* el «don» o la «gracia» torera que cada cual trae o no trae consigo al mundo. Belmonte lo llamaba «espíritu», espiritualidad, y también, como Rafael *el Gallo,* «estilo». Y *el Gallo,* acertadísimamente, nos habló también del estilo del toro. La «proporción», según decía *Joselito,* entre esos dos estilos hacía posible el torear bien: el «milagro» de ese toreo que le «entra por los ojos» al que lo está viendo. Y sintiendo. Sin juzgarlo ni prejuzgarlo con un abstracto enjuiciamiento que diríamos gramatical o académico.

Cada vez que se hace bien el toreo se hace milagrosamente bien. Y por primera y última vez en cada «suerte». Por única vez sin que tenga repetición posible. Por esto su sorpresa, su maravilla. Su «maravillosa violencia que suspende el ánimo» como la de la poesía según el Divino Herrera. Como les sucede al cante y al baile andaluces cuando lo son de veras. Por eso decía con tanta verdad Belmonte a *Joselito,* al salir juntos de la plaza madrileña, tan estúpida y brutalmente abucheados por el público, aquella tarde, víspera de la muerte de José: «No te importe, José, *es que ya lo hacemos tan bien que no se enteran».* ¿Pues quiénes son los que se enteran? *Se entera el torero. Se entera el toro. Se entera el* «buen aficionado». Y hasta se entera el público cuando lo es de «buenos aficionados», es decir, una minoría. Muy rara vez se enteran los revisteros encargados de una información y comentario para un público que no se sabe quién es,

ni lo que es, ni en dónde se encuentra, como decía Larra que no lo encontraba en parte alguna, ni en el teatro siquiera. Menos aún en la plaza o fuera de ella. Si se suprimiese enteramente esa información y escandalosa publicidad puede que nos quedase alguna esperanza todavía de que la fiesta, el juego, el arte del espectáculo taurino volviera a encontrarse a sí mismo: a enterarse de que lo es y de lo que es.

Enterarse, entrar, adentrarse por los ojos al corazón, el mágico espectáculo milagroso del *arte de birlibirloque* de torear. Pienso que, en este último o penúltimo tiempo nuestro, dos figuras toreras *quedarán* de ese maravilloso arte (los dos Antonios): Antonio Ordóñez y Antonio Bienvenida. Al nivel, a la altura de las que aún perduran en la memoria de quienes les vimos: *los Gallo,* Belmonte, Gaona... Antes, Antonio Fuentes. Los mejores. Después algunos más. Pero no muchos más.



Las formas métricas del toreo

No sé si se ha dicho o se ha pensado —mi erudición tauromáquica no es muy extensa— algo sobre las formas o «suertes» del toreo con analogía, semejanza o equivalencia a las formas métricas de la poesía. A mí me parece que esta aproximación analógica pudiera sernos esclarecedora de algunos aspectos del toreo, siempre en discusión y polémica entre aficionados. Que las «suertes» que «se les pueden hacer a los toros» —como decía *Pepe Illo*— sean mensurables, parece razón y fundamento de toda tauromaquia posible; como aquella que trazó el primero con sus evidentes definiciones aquel inventor de alguna de ellas, y según dice su leyenda, admirable ejecutor de todas. Recordemos que en la portada de la primera edición de su *Tauromaquia* famosa, *Pepe Illo* se retrató con un toro muerto a sus pies, la espada y muleta en una mano, y en la otra, un reloj. No es esto decirnos solamente que el torero, como el toro, como cualquier mortal, «tenga sus horas contadas», sino que éstas, las horas, por el transcurrir espacial del tiempo mismo, condicionan la lidia del toro con limitaciones precisas de tiempo y espacio mensurables; y que de ese modo le sucede a las «suertes» o formas mismas del torear. Del arte, que era arte mágico para su primer definidor literal o literario, *Pepe Illo*, de torear toros: de torearlos y matarlos.

Las «suertes» o formas del toreo se pueden medir como las de la poesía, pensamos; sin olvidar que esta manera de medirlas no expresa ni, mucho menos, realiza o verifica, como la poesía, el toreo mismo.

Que contemos por sílabas o acentos, para medirlo, un verso, o una estrofa por el número y disposición de los versos que la componen no quiere decir que esa medida nos sirva de juicio estético determinante sobre su forma misma de estrofa o verso en su cualidad de poesía. Los miles y miles de endecasílabos y octosílabos, entre otras formas líricas del verso, que se han escrito en castellano, no solamente no son poesía todos sino que muy rara vez lo son algunos: y esas raras veces lo son por la invención o creación lírica, poética, de sus autores: un Garcilaso, un Lope, un Góngora, un Quevedo, etc. Las formas métricas de la poesía son pocas, y en su expresión formal exclusivamente cuantitativa son, naturalmente, monótonas, vacías, aburridísimas por su inútil repetición. Con las «suertes» o formas del toreo sucede lo mismo. Estas «suertes» —que «se les pueden hacer a un toro», como dijeron sus inventores—, estas «formas» de arte vivo y mágico de torear, son, en verdad, poquísimas. Con el capote, la «verónica» es forma o «suerte» por excelencia. Con la muleta, el pase natural o regular (toreo al natural) con la mano izquierda o con la derecha y ayudado de la espada (como decía *el Guerra*, más difícil de hacerlo bien que el otro) y el «de pecho» (toreo obligado) son casi todo el toreo —al natural y obligado— en sus «suertes» propias, en sus formas mágicas y vivas. Lo demás, o casi todo lo demás, con la capa, son los que se llamaron por *Pepe Illo* y Montes, «recortes y galleos»; y si con la muleta, «adornos», como una especie de ornamentación (en un sentido más musical que arquitectónico) en los cuales, claro está, como en los recortes y galleos, cabe el hacer y decir toreros más maravillosos.

Insisto siempre en esto del hacer y el decir toreros porque explica, a mi parecer, en el toreo, muchas apreciaciones dudosas. «Del dicho al hecho —como dice el refrán— hay mucho trecho», en el toreo, como en la poesía, y como en todo. Pero del hecho al dicho, no. Del hecho al dicho, en la poesía como en el toreo, no hay trecho ninguno. Y, sin embargo, advertíamos en otras ocasiones que el toreo se puede hacer mal y decir bien, como a la inversa. Luego el hacer y el decir toreros, siendo como son inseparables al verificarse, admiten para nosotros una posibilidad de diferenciación. Volvamos a las formas métricas de la poesía. A todos nos es fácil comprobar que un verso o poema estrófico bien medido, exactamente

verificado en su tiempo y espacio propios por sílabas y acentos, puede no ser poesía en absoluto; y ni siquiera ser retórica (que éste ya sería otro contar y otro cantar). ¿Pues sucede algo parecido en el toreo? Ahora se nos habla con frecuencia de la monotonía del toreo actual, de la inacabable repetición de pases y más pases (en redondo y al natural con la izquierda) que suelen dar los matadores a sus toros antes de matarlos. Por la cantidad esto es certísimo. Por su calidad, la mayoría de las veces también. Lo que ya no nos parece tan claro es que éste sea un aspecto exclusivo del toreo actual. Al menos, por lo que a la calidad y no a la cantidad se refiere.

Veamos algún ejemplo. De los toreros «actuales» (no quiero expresamente decir «modernos» porque no lo son; yo no sé lo que es eso de «toreo moderno»; el toreo sencillamente es o no es, como la poesía), de estos toreros actuales, para mi gusto personal (que es gusto o *paladar* de «viejo aficionado» —perdonadme que lo diga—) destacan de entre todos, por su originalidad propia, por su forma de hacer y decir el toreo, tres: *El Viti,* Camino y Caracol. (De este último, recién aparecido en los ruedos, al que he visto en sus dos tardes de Madrid, habrá mucho que hablar si, como tanto deseo y espero, se repone pronto de su gravísima cogida.) Después de Domingo Ortega, de *Manolete*, de Pepe Luis Vázquez, de Antonio Bienvenida, de Luis Miguel Dominguín y Antonio Ordóñez, todos ya figuras magistrales de un pasado, que aún en alguno de ellos vive o revive todavía; después de esos toreros admirables, digo que son, para mi gusto, estos tres que señalo; *El Viti,* Paco Camino, El Caracol (al que dicen gitano y lo parece por su excelente estilo más de Gelves que de Triana) son los que han traído al toreo algo nuevo, y no novedoso; algo de verdaderamente personal, original. Que no son maneras, ni posturas, sino estilo. Porque así como en los poetas nunca confundimos la forma de unos y de otros, aunque dentro siempre de sus mismas medidas del verso o la estrofa, medidas abstractas, en los toreros las mismas formas o «suertes» del toreo se hacen y dicen del más distinto modo. Se hacen y dicen, digo. Pues como en la poesía un endecasílabo de Garcilaso o Fray Luis o Herrera en nada semeja ni siquiera evoca otro de Góngora o de Lope o de Quevedo, aunque a veces los comparemos para gustarlos o valorarlos mejor, en el toreo (para quien lo ha visto, y yo de toreo no hablo

más que de lo *que he visto)* una «verónica» (que es «suerte» o forma «a la» o «a lo» verónica, notadlo bien) de Antonio Fuentes, *Curro Puya* o Antonio Ordóñez (cito las mejores entre las mejores —«para mi gusto», la de Ordóñez la mejor—) la comparación, lejos de ser odiosa, es indispensable —pudiéndola hacer por haberlo visto— y esclarecedora. Lo mismo diría del «pase natural», evocando el del mismo Fuentes, el de *Joselito* o Rafael *el Gallo,* el de Belmonte (más bien medio-pase como casi todos los suyos), el de *Chicuelo* y *Pepe Illo*. No olvido la «verónica» del mexicano Luis Castro *(El Soldado)* y el «natural» de Lorenzo Garza, *El Magnífico*.

Por eso me sorprende un poco que en esto del toreo actual, que tanto se dice en decadencia (desde que empecé a ir a los toros, ¡y hace ya más de medio siglo!, no he oído decir otra cosa; pues también los viejos «lagartijistas» o los entusiastas de *el Guerra* o de *los Bomba*, unos *toleraban* a *Joselito* y otros a Belmonte, no sin cierta melancólica y nostálgica benignidad), se insista en no ver, en no querer o poder ver lo que, a veces, está tan a la vista, tan a las claras ante nuestros ojos. Siento decirlo por muchos viejos aficionados, amigos míos, pero a mí me gusta, y me gusta mucho, ver torear a *El Viti,* a Paco Camino, y ahora a este agitanado Caracol. Que, por recién aparecido todavía, tengo ante los ojos, con sus estupendos pases largos y ceñidos al doblarse con el toro, abriendo el compás, pero sin hincar la rodilla; por sus originalísimas «verónicas» y «medias verónicas», alargando el capote y recogiéndolo, recogiendo al toro al hacerlo con elegantísima visualidad, y por su auténtica, emocionante forma de entregarse al herir, sin quedarse en la cara, sino cruzándose y ciñéndose tanto en el cruce, que el toro —que como todos los de esa tarde era «bravucón» (véase *Pepe Illo*: toro «que cambia de parecer» durante la lidia mansurreando) y de fea embestida— le alcanzó y le hirió gravemente. Y en el sitio en que hiere el mal toro al buen matador. Aunque en la «suerte» o forma de matar, cuando bien se ejecuta, y por muy bien que se haga, quizá mientras mejor se haga, es en la única «suerte» en la que «no puede haber seguridad ninguna» según decía *Pepe Illo*, que murió en ella.

Pero esto de las formas métricas del toreo, por su analogía con las poéticas a que nos venimos refiriendo, ¿podrá sugerirnos algo así como

que se torea en verso? Pues sí: se torea en verso… y en prosa. Porque harto sabemos que la poesía encuentra su forma de uno y otro modo, aunque, como tan certeramente afirmaba Menéndez Pelayo, hay en la prosa un ritmo oratorio y otro poético. También los hay en el toreo. Y en prosa como en verso. Y hasta una retórica torera que los preceptistas taurinos todavía no han llegado, me parece, a especificar. Pero el torero (que torea en verso o en prosa sin saberlo, y que tampoco tiene necesidad de que se lo digan para torear bien) encuentra su ritmo, su pausa y medida mágicamente, como el poeta y el prosista cuando escriben. Sin medir, pesar ni contar nada. Se trata de que no tomemos demasiado en serio a los aficionados (no quiero ni hablar de algún que otro pretencioso crítico taurino fiscalizante) cuando nos hablan de las «suertes» o formas del toreo con criterio lógico o gramatical, tan exclusivo como excluyente de lo que es vida, gracia, misterio, en suma, mágico, del arte birlibirloquesco de torear. Y que si esto se llamó *Joselito* (¿en verso?), y Belmonte (¿en prosa?), o *el Gallo,* Gaona, *Cagancho, Chicuelo, Manolete,* Ortega, *Bienvenida,* Pepe Luis, Ordóñez…, también se sigue llamando, por ahora, *El Viti,* Camino, Caracol… ¿Y en prosa o en verso? «De todo tiene», que diríamos para terminar este perogrullesco y sanchopancesco discurso, tal vez enfadoso e impertinente, de un viejo aficionado al que todavía le sigue gustando el *toreo* y no solamente los toros.



Los taurinos del progreso

A imitación de López Silva

Perdóname que te diga,
mi querido Baldomero,
que eres más tonto que todo
junto aquel *ajuntamiento*
que diz que diztaminó
que a tu tocayo Espartero
se le quitase la lápida
que en su estatua se había puesto
pa conmemorar sus aztos
y *perpetrar* su recuerdo:
de modo que, arrebatándole
ese histórico letrero,
no pudiese saber nadie
de tan ecuestre sujeto,
ni siquiera si montaba
caballo de carne y hueso.
Y menos mal que al caballo
no le pusieron un peto
pa defenderle del toro.

—¿De qué toro?

—De el del tiempo;
que es un toro «de sentío»
que embiste u se quea quieto
ramoneando en la historia
como en las tripas de un penco.

—Para el penco, Cayetano,
que tú sabes que t' aprecio
y considero y estimo
por tos tus merecimientos
que mereces, y no sé
a qué vienen ahora esos
agravios inofensivos,
por no decir vituperios,
u de intención miureña
alusiones u requiebros,
que me dejan asombrao,
u estupefazto, u perplejo,
porque te estoy escuchando
y maldito si te entiendo.

—Enseguía vas a entenderme
si aún te quedan, Baldomero,
entendederas y un algo
de gris dentro del *celebro.*

—Pues habla.

—Te estoy hablando.
Y pregunto: ¿es u no cierto
que fuiste a ver la otra tarde
torear al Curro Romero
y que al salir de la plaza
le dijiste a Paco el tuerto
que a ti no te parecía
para tanto ese torero?

—Es mú cierto que lo dije
y que lo sigo diciendo.

—Pues mira, si es tuerto Paco,
tú eres más que tuerto, ciego:
o tuerto de los dos ojos,
que es peor...

—¿Por qué dices eso?

—Porque cojeas de la vista,
u bizqueas, Baldomero;
porque no ves lo que miras
u no miras pa no verlo;
u es que lees el *ABC*
u *Informaciones* u el *Pueblo*,
pa saber lo que tú ves
u que no ves en el ruedo.

—No te oceques, Cayetano.

—Baldomero, no me oceco;
que yo no tengo tu ocico
ni me gusta ese ociqueo
que tú haces, cuando buscas
trufas en los basureros.

—Sin ofender, Cayetano,
que to eso qu' estás diciendo
en retahíla u letanía,
u séase sermoneo,
me está dando en la nariz
y me huelo u me sospecho
que lo que quiés es buscarme
las cosquillas que no tengo.

—Te digo lo que te digo
porque tienes menos seso
que un mosquito u que una pulga
u séase un académico
de esos que dicen ahora
calestres de complemento.

—¿Y qué más?

—¿Qué más? Que tú
en lo taurino eres cero:
a la izquierda, a la derecha
y en el mesmésimo centro.
Dime si no lo que piensas
o crees tú que es el toreo.

—Parar, mandar y templar.

—¿Y qué entiendes tú por eso?

—¡Hombre! Lo que tú, supongo.

—Supones mal, Baldomero:
porque tú me das motivo
pa creer, y estoy creyendo,
que tú dices lo que oyes
decir, y andas repitiéndolo
lo mesmo que un papagayo
pero sin tú comprenderlo:
que lo dices porque a ti
te lo han dao de chupeteo:
¡amos! como el biberón
se le da a un niño de pecho.

—¿Quiés decir que lo he mamao?

—Quieo decir que te lo han hecho
tragar igual que se traga
un pececillo el anzuelo.

—¿Eso es llamarme besugo
u boquerón?

—Es lo mesmo.

—¿Pues no es verdad lo que digo?

—Pero no tienes derecho
a decirlo.

—¿Y tú lo tienes?

—Pues es claro que lo tengo:
porque tengo reflesión
y propio conocimiento;
dos cosas que a ti te faltan,
casi casi, por completo:
que tú de toros entiendes
menos que entiende un cangrejo,
que iznora que es un crustáceo
y anda p' atrás sin saberlo.
Pero volvamos al caso
de lo que te iba diciendo:
parar, templar y mandar
es, querido Baldomero,
lo que a ti te han enseñao
qu' es el toreo moderno:
algo así como la ley,
el canon u el reglamento
u la trinidaz santísima
que el toreo lleva dentro.

—¿Y tú no crees que lo sea
como dozma u por supuesto?

—Digo que a mí me parece
pueril y perogrullesco
decirlo como si fuera
ése el Nuevo Testamento.

—¿Pues hay otro, Cayetano?

—Otro que es mucho más viejo
y que dice lo que dice
con más adecuaos términos:
porque lo que se ha perdío,
Baldomero, es el buen *lésico*.

—¿Lési... cómo, Cayetano?
¿Y con qué se come eso?

—Hablo del lenguaje propio
con que hablaban los toreros;
apropiao a los prencipios
que hacen el toreo mesmo.
Si no, dime, ¿no es un arte
el de torear y un juego?
Pues tendrá nombres idóneos
para su conocimiento.

—¡Y esos nombres?

—No lo son
azjetivos, com esos
del paro, el temple y el mando,
que no tienen fundamento
racional en los «prencipios»
naturales del toreo.

—¿Cuáles prencipios?

—Los únicos:
los que *Pepe Illo* y Romero
y Costillares y Montes
desde un prencipio le dieron
al correr y jugar toros:
son las *suertes,* Baldomero.
Y por eso, más que hablar

de temple y mando toreros
hay que hablar de lo que es
una *suerte* en el toreo:
y de cómo se la mide
en su espacio y en su tiempo;
con la muleta y la capa
igual que con el acero,
u con la pica a caballo
u a pie en el banderilleo.
Con la capa, la «verónica»
es una *suerte* en tres tiempos,
que «se carga», que «se tiende»
y que se «arremata» luego;
y también que «se recoge»
si el toro sigue embistiendo.
Lo mesmo con la muleta,
el «natural» y el «de pecho»
son *suertes* y no son pases
solo pa pasar el tiempo;
por eso también «se cargan»
y «se tienden», «recogiendo»
al toro que, al «rematarla»,
sigue estando en su terreno;
igual que debe de estarlo
en el suyo el que es torero
de verdaz y no el que hace
como que lo es sin serlo.
Lo difícil, lo arriezgao,
y lo grande y lo perfecto,
es que el torero no pise
nunca al toro su terreno.
Toíto lo que ahora te digo,
mi querido Baldomero,
es lo que he visto en la plaza

hacer a Curro Romero:
y esto con la mano alta,
casi a la altura del pecho,
y con naturalidaz,
como si no hubiera riezgo
donde más lo hay, con garbo,
erguido y flesible el cuerpo,
con elegancia y estilo
y muchísimo salero;
sin humillar a la res
bajándole hasta los suelos
la cabeza, pa quitarse
el peligro de sus cuernos;
sin torear «en redondo»,
que es, dejando el cuerpo quieto
como un poste, hacer que él
dé vueltas al retortero:
porque es un toro que ahora
fabrican los ganaderos
espresamente pa ese
torear, y tan *espreso*
que le llaman «de carril»;
porque, al igual de un muñeco
al que se le da la cuerda,
sigue lo mesmo que un perro
el engaño, como haría
cualquier animal doméstico,
como tú, digo que saber:
en fin, que domesticao
y como si fuese lelo.

—¡Amos! Como tú... me dices

—Como te lo estoy diciendo.
Pues con ese animalito,

más infeliz que un borrego,
se «ligan» y «pegan» pases,
porque eso del «ligamento»
es «pegajoso» y tramposo
engaño como el de un cepo
pa cazar inofensivos
pájaros u otros bichejos.
¡Y menudo pajarraco
que es un toro para eso!
Pues «se ligan» las faenas,
y tan largas, Baldomero,
que duran más que el rechiflo
de la gaita de un gallego.
Pases y pases y pases
y vengan pases, pa luego
de dar vueltas y más vueltas
acabar con el mareo
del toro y del mataor
de un desenlace funesto.
¡Y venga cortar orejas
pa amenizar el festejo!

—Creo que esageras un poco,
Cayetano.

—No esagero:
verifico y puntualizo
lo que ahora está sucediendo.
Y es porque se habla de toro
con un lenguaje *bobélico,*
como el tuyo, porque iznora
o confunde el verdadero.

—Parar, mandar y templar,
¿no son pa ti el Evangelio?

—Según y cómo se diga
u pase del dicho al hecho:
u sea, que pa que te enteres,
habrá que irlo traduciendo:
«Mandar» es «cargar la suerte»;
«templar», «tenderla» en su centro;
y «parar» en «rematarla»
y «recogerla» a su tiempo.
Cuando no «carga la suerte»
es que no «manda» el torero:
ni «templa» si no la «tiende»
sin sacarla del encuentro:
ni «para» si no «remata»
para «recogerla» luego.
Si tú vieras con tus ojos,
verías que eso es el toreo;
que no es de ayer ni de hoy,
ni es antiguo ni moderno,
qu' es de siempre, si se hace
de veras como hay que hacerlo:
como lo hicieron el Fuentes
y *el Gallo,* pongo de ejemplo;
si que también Bienvenida
por lo que fue el *Papa Negro:*
y como él, su hijo Antonio,
el legítimo heredero
de un toreo que no se aprende
como no se lleve dentro:
porque primero se sabe
y después hay que aprenderlo;
cuando se lleva en la sangre
y el corazón, Baldomero.
En fin, eso que se llama
saber y sabor torero,

como el de Pepe Luis Vázquez
o el de Ordóñez, el rondeño,
que de esa casta andaluza
es el del Curro Romero;
mejor entre los mejores
porque hace el mejor toreo.
¿Qué no es pa tanto, dijiste?
No es pa tontos, Baldomero.
Conque, ¡abur! Y no te digo
que te vayas de paseo
porque creo haberte dicho
bastante con todo esto.

—¡Abur! Y mi enhorabuena,
Cayetano. Y si no vuelvo
a verte, avísame tú
si ese monstruo de torero
vuelve a Madriz.

—Tú descuida,
que si vuelve, como creo,
te daré el primer aviso
manque sea por teléfono.
¡Y amás ver!

—¿Eso lo dices
con retintín?

—Con cencerro.

—¿Sí? ¡Pues anda y que te encierren!

—Si topo con un cabestro;
que pué ser, porque los hay,
y que s' afeitan los cuernos.

—¿Es de veras?

—U de burlas.

—Pues me gustaría verlo.

—Se te invita al ezpetáculo.

—Se acezta y te lo agradezco.

—No hay de qué. Y ya sabes dónde:
en la plaza… del Progreso.

Algo más de toros
(la proporción y el estilo)

A Juan Pellicer.

Ha sido, sigue siendo, tema constante de los aficionados a las corridas de toros lo del toro grande o chico. A *Joselito el Gallo* se le reprochaba en su tiempo porque había pactado con Belmonte para imponerle a las empresas el toro chico. Un periodista le preguntaba a José: «¿Le gusta a usted torear ganado chico?, ¿le exige usted toros chicos a las empresas?». Y añadía el inquisidor periodístico (que era un excelente periodista y novelista que hizo famoso su seudónimo de *Parmeno*): «Se dice que es usted *el Guerra* de ahora y que hace lo que hacía aquel habilidoso torero. ¿Es verdad?». «¡Qué ha de ser verdad! —respondía *Joselito* indignado—, ésas son cosas de los enemigos que tiene uno en la afición: no es que yo baile de alegría si me sueltan un elefante, ni que yo pida elefantes... Pero ¡pedir ratones!» Cita como ejemplo una corrida de Saltillo que toreó en Salamanca: «La más difícil, la más dura, la más peligrosa», nos dice, que había toreado en su vida; y que nos describe «como pulgas que le cabían entre las piernas, sin cuerpo, sin carnes, como espátulas...». Para deducir que el toro tiene que ser *proporcionao;* «con edad, con cuernos y con tipo: toros que no sean montañas ni borregotes». «¿Y si no hay toros *proporcionaos?*» pregunta el periodista, y contesta rápidamente José: «Entre el chico y el grande, me quedo con el grande; ¿no ve usted que el peligro es igual...?». Recordemos que a *Joselito* lo mató en la plaza un toro chico; como a Sánchez Mejías y a *Manolete*.

El toro ha de ser «proporcionado», nos dijo el inolvidable *Joselito.* Todo en el toreo tiene que serlo. La proporción es ley fundamental del

toreo en todo: en su técnica y en su estilo. ¿Pues qué es el estilo? «El estilo es la gracia que uno trae al mundo», según *Joselito.* Y es lo único que no se aprende, que no se puede aprender en el toreo. «Crea usted —afirmaba José— que menos el estilo, la gracia que uno trae al mundo, se aprende todo.» Y se pone a sí mismo de ejemplo contando que en una corrida que había toreado en Zaragoza le dio a un toro «ocho verónicas en una». «¿Cómo es eso?», le preguntaba el periodista. Y explica el torero: «Muy sencillo: no dejándole ir» (al toro). «Le di la primera por la derecha, y, al rematarla, teniendo al animal en los vuelillos del capote, bajé el brazo derecho, levanté el izquierdo, giré un poco y di la segunda; y templando y empapando repetí la suerte; y así llegué a la octava. ¡Fíjese usted.» Y con un pañuelo toreaba a un toro invisible ante su interrogante y sorprendido espectador, diciendo: «Ve usted, la primera. Y ahora, muy templaíto, la segunda. Y ahora, todavía más templao, la tercera: y enseguida, sin miedo, clavao, la cuarta; y después lo mismito, con los pitones en el vientre, la quinta; y luego, duro con la sexta y la séptima, *borracho uno mismo con ese entusiasmo que da el toreo* —soy yo el que subrayo—, y por fin la octava, porque el toro ya no pasó más». En esta estupenda descripción de *Joselito,* que es como si la estuviéramos viendo torear, también recordamos a Belmonte. Ese entusiasmo, esa borrachera, ese temple y ese empapar, como el comenzar por recoger para que no se vaya el toro, parecen belmontinos y son —¡ay!—, eran del *Joselito* más puro. Si Belmonte nos hubiera descrito su faena inolvidable con la muleta a un toro que mató en Madrid (creo que el último) en septiembre del año 35, nos parecería estar viendo torear a José.

Recordemos también ahora —puestos a recordar— lo que para Belmonte significaba el estilo. Escribía en el admirable libro de su vida torera: «Para mí, aparte las cuestiones técnicas, lo más importante en la lidia, sean cuales sean los términos en que ésta se plantee, es el *acento personal* que en ella pone el lidiador. Es decir, el estilo. El estilo es también el torero. Se torea como se es. Esto es lo importante: *que la íntima emoción traspase el juego de la lidia;* que al torero, cuando termina la faena, se le salten las lágrimas o tenga esa sonrisa de beatitud, de plenitud espiritual

que el hombre siente cada vez que el ejercicio de su arte, el suyo peculiar, por íntimo y humilde que sea, le hace sentir el aletazo de la divinidad». Recordábamos hace poco que «así hablaba Juan Belmonte». Y así toreaba. Evocamos en esos dos toreros dos estilos personalísimos, aparentemente contrarios, y, sin embargo, coincidentes en el decir como en el hacer el toreo con admirable autenticidad. Recordemos por último a otro torero cuyo estilo parecería que lo definía como gracia (según José) y como emoción, como sentimiento (según Juan). Recordemos a Rafael *el Gallo,* que nos dijo algo más aún sobre el estilo al hablarnos del estilo del toro; añadiendo algo muy importante, a mi parecer, y que no ha sido después recordado como merecía. Y es que explicaba *el Gallo* que el toro también tiene su estilo, y que el estilo del toro puede ser el contraestilo del torero, del estilo del torero. Cuando el periodista le interroga sobre cuáles fueron los toros que toreó peor, contesta *el Gallo:* «Los que tenían mi *contraestilo*». «A los toreros —decía— les tocan bichos que son a propósito para que luzcan su estilo de torear y bichos que no son a propósito, ¿se presta el toro a que el matador luzca su estilo? Pues *aunque sea un marrajo* —soy yo quien subraya—, el matador lo dominará. ¿No se presta? Pues *aunque sea bravísimo* —sigo siendo yo quien subraya— el matador perderá los papeles y dará el mitin». Esto del *contraestilo* del toro explica por qué muchas veces en el toreo se equivoca el espectador al juzgar al torero. Y por qué en el toreo son inseparables el estilo y la proporción. Un contraestilo es una desproporción entre dos estilos, como pensaba muy justamente *el Gallo.*



El pedestal y la estatua

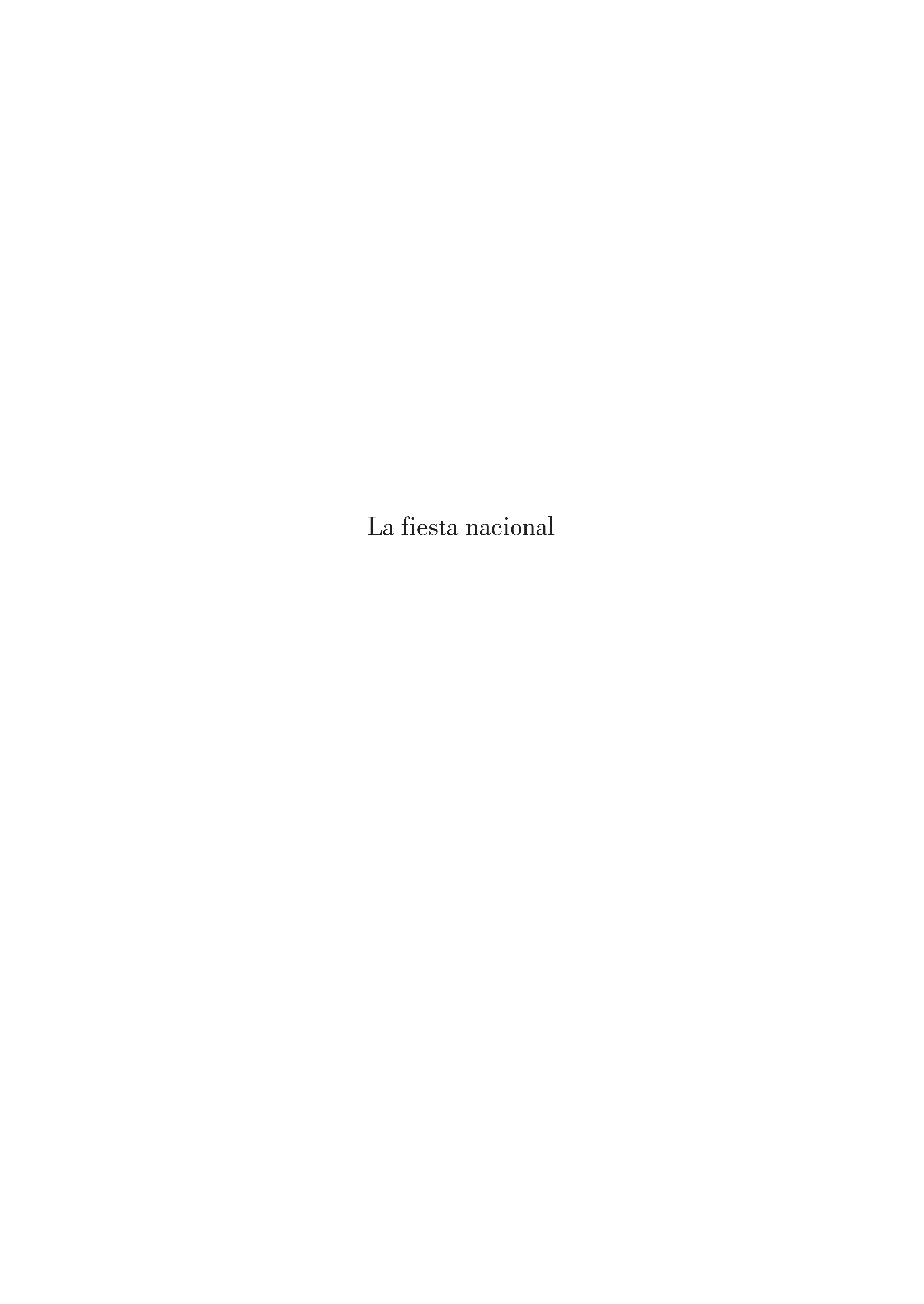
Recorriendo tenderetes de libros viejos cayó en mis manos un libro del que fue famoso novelista en su tiempo, José López Pinillos, que firmaba con el seudónimo de *Parmeno.* También escribió dramas. Y hacía periodismo, escribiendo crónicas y reportajes. Este libro es un conjunto de reportajes o crónicas taurinas. *Lo que confiesan los toreros* es su título. Y nos hablan, en sus páginas vivísimas, entre otros, Belmonte y *Joselito,* Vicente Pastor, Rafael *el Gallo,* Ricardo *Bomba*… Y aquel sorprendente *Don Tancredo* (apellidado López), autodenominado *Rey del Valor,* que inventó la célebre «mojiganga» que lleva su nombre, y que cuando ésta se hizo famosa, multiplicándose en sus imitadores, inventó otras, como la de «el hombre hierba», que esperaba al toro disfrazado de arbusto verde y tocando un cencerro pastoril. Pasó este *Don Tancredo* de la aparente inmovilidad de la piedra, pues primeramente inventó un disfraz de estatua, a la flexibilidad fingida de una rama cubierta de hojas. Y de los dos modos pretendía engañar o burlar al toro; empezando por engañar su propio miedo con esa prueba de valor.

Otras veces escribí o describí el simbólico sentido que a mi parecer alcanzaba la estupenda invención taurina de este *Don Tancredo.* Y le dediqué un largo ensayo filosófico al sugerente significado de su «mojiganga». Pues en la tradición viva de los espectáculos taurinos *Don Tancredo,* aun sin saberlo él, prolongaba la de las famosas «mojigangas» que se hacían en los ruedos, alternando con lo que, poco a poco, constituyó lo que

llamaríamos el «canon» de una corrida de toros. Nada más contrario, por consiguiente, de la significación de la fiesta y juego y arte de toreo, que este *no torear* del Rey del Valor *Don Tancredo;* lo mismo enmascarado de estatua de piedra que de verde pasto para el toro; pues, en ambos casos, se trataba de burlar al bravo animal engañándole de uno u otro modo. Por esto creo que fui el primero en describir el «tancredismo» como definición del antitoreo; afirmando que el toreo degeneraba hasta negarse a sí mismo por esa quietud o paralización de sus «suertes» que aproxima del *Don Tancredo* al torero que las ejecuta agarrotándose o paralizándose —por miedo, aunque con la apariencia de valor—, como lo hacía el inventor de aquella «mojiganga». Llamé «tancredismo» a esa degeneración del toreo por la paralización progresiva de sus «suertes». Y hasta señalé esta apariencia significativa o alegórica de la situación social y política de España en nuestro tiempo. De 1930 a 1936 escribí y publiqué mi *Arte de Birlibirloque* y mi *Estatua de Don Tancredo.* En ambos escritos míos se planteaba la problematicidad viva y verdadera de lo español por las significativas apariencias del fenómeno taurino. Política y toros eran, entonces, para los españoles, cosas de equivalente o análoga significación; inseparable en sus interpretaciones recíprocas. Y así lo afirmaba con gran tino polémico en sus crónicas (reunidas en un libro de ese título, *Política y toros)* el admirable escritor Ramón Pérez de Ayala. Data este libro de 1917. Coincide en su fecha con este otro que tengo ante los ojos de Parmeno: *Lo que confiesan los toreros.* Fue ésta fecha crítica en la historia española contemporánea, como en los anales del toreo. La situación política y social de España adquiría por aquellos años, que esta fecha de 1917 señala con singularidad, una, como precipitación, en el tiempo, coincidiendo la decadencia periclitante del régimen político de la Restauración con el auge o apogeo visible de las corridas de toros, a cuyas dos figuras culminantes (*Joselito* y Belmonte), acompañadas de otras (*Bomba*, Pastor, *el Gallo,* Gaona...), se añadía una literatura que me atreveré a decir correspondiente en lucidez o luminosidad espiritual, en perfección de estilo.

Por aquellos años llegaban a su madurez mejor los poetas y escritores del posnoventa y ocho. Y aun los mejores del noventa y ocho mismo. Recordemos sus nombres: Unamuno, Valle-Inclán, Antonio Machado, Juan

Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, el citado Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, que eran, entonces, las figuras —como los toreros que cito—, y del mismo modo, en el teatro, alcanzaban su más alto nivel Benavente, los Quintero, Arniches. Del mundo político, en gravísima crisis agónica, eran todavía ejemplos vivos de integridad moral y de elegantísima conducta democrática, parlamentaria, otras figuras (diría que también muy toreras), como las de don Antonio Maura, Pablo Iglesias, Canalejas, Alba, Dato, Cambó, Bergamín, Sánchez Guerra, Ossorio... Todo aquel mundo político vivo —y yo diría que tan torero— lo que no quiso, en modo alguno, fue *tancredizarse*. No quería eludir el peligro mortal que le acechaba con ninguna farsa o mojiganga de valor. Después... empezó en la política, como en los toros, la influencia paralizadora general progresiva del *tancredismo,* que, en definitiva, consiste en enmascarar de valor el peor miedo. El miedo a la vida y a la verdad. ¿Y ahora? *Hay que ver a Don Tancredo subido en su pedestal,* cantaba el estribillo popular zarzuelero. Ahora vemos, de un lado, a *Don Tancredo,* y de otro, su pedestal. Como también ¡ay!, estamos viendo a los santos sin sus peanas. Y hasta cómo se sigue adorando a los santos por sus peanas vacías.



La fiesta nacional

ANTE el desarrollo, tan espectacular, de las corridas de toros, por su intensa y extensa comercialización creciente, que las desvirtúa y envilece, nos preguntamos si siguen teniendo su mismo sentido y significado de espejismo aparente de toda la vida española, como antes se les solía atribuir por algunos escritores, partidarios o adversarios de la llamada, tal vez por eso, *fiesta nacional*. En sus críticas de *Política y toros*, que aquí mismo evocábamos hace poco, Ramón Pérez de Ayala analizaba ese espejismo, especulando sobre ello. Lo mismo hacía entonces su fiscalizante detractor Eugenio Noel, escritor de mucho talento, hoy casi totalmente olvidado. También el filósofo Ortega y Gasset, que iba a los toros «de cuando en cuando —decía— *para ver cómo iban las cosas*» (las cosas en España, naturalmente), partía de esa correspondencia *visible* entre lo político y lo taurino. Para algunos políticos sagaces y avisados, éste era un modo «de tomarle el pulso a lo español» (como dijo uno de ellos, comentando la famosa frase de Silvela: «España no tiene pulso»).

El espectáculo de las corridas de toros, que ha cambiado muy poco con el tiempo en su apariencia *fenomenal* (diríamos), ¿sigue teniendo aquella visible significación crítica de España? ¿O no es más que un mero espectáculo, un horroroso o maravilloso (o las dos cosas a la vez alternativamente) espectáculo del que hubiese podido decir Goethe: «¡Qué bello espectáculo, pero no es más que un espectáculo!».

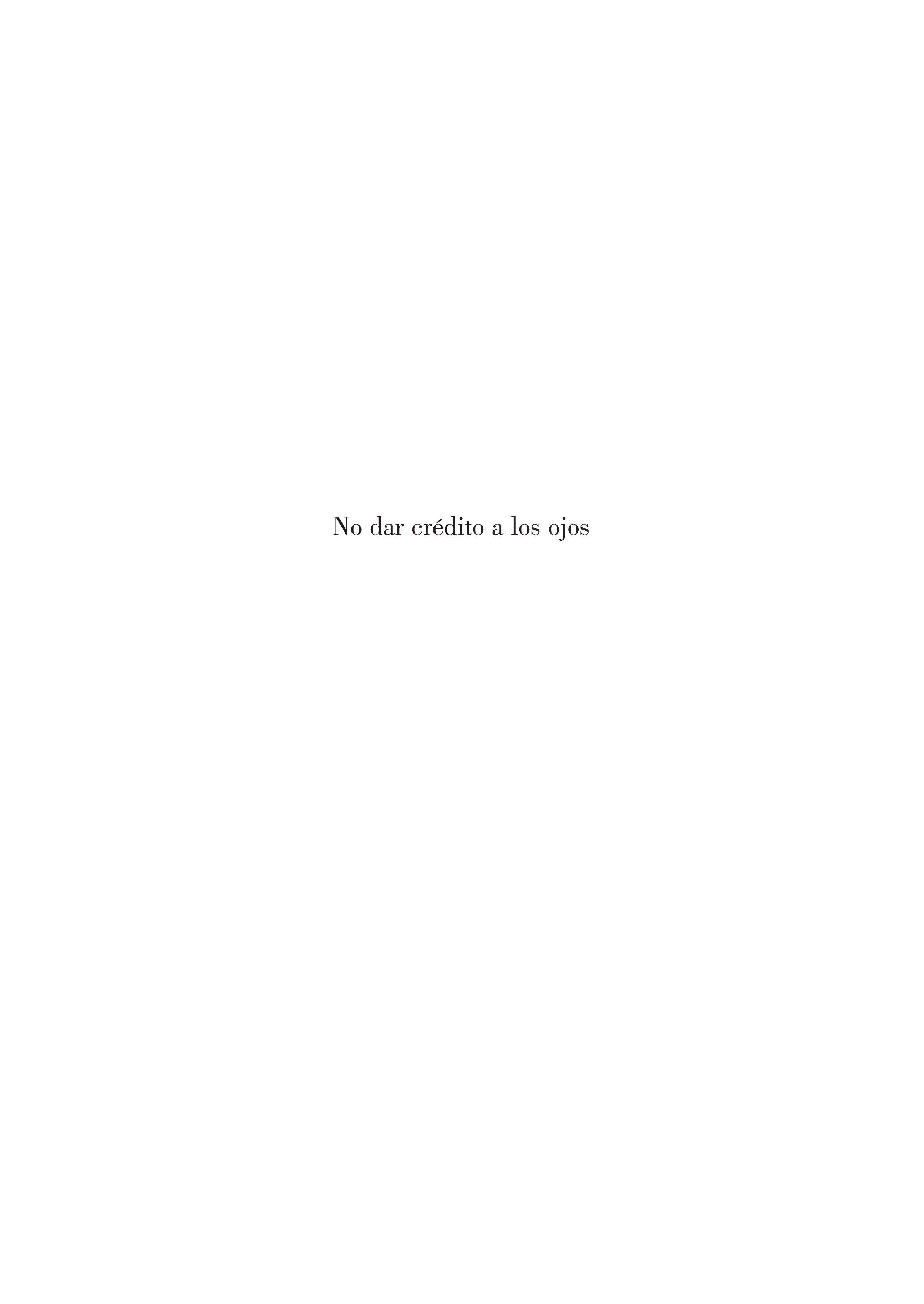
Un espectáculo de una plaza de toros, cuando un público enfurecido lanza almohadillas al ruedo para agredir a los lidiadores, agravando su situación, tan arriesgada como irresponsable de lo que se les exige o reprocha, ¿es un espectáculo *ejemplar y significante* de lo que fuera de la plaza sucede en la vida española? Puede parecerlo. Al menos simbólicamente. Sobre todo, cuando a esa ferocidad taurina de los espectadores (quienes, protestando contra la mansedumbre del toro, quieren sustituirla con su bravura propia) se añade un *gamberrismo* tan estúpido como grosero, premeditado y alevoso, digno de mejor o más adecuada aplicación para aquellos mismos que lo realizan y los que se lo aplauden. Y todo ello, ¿no es más que un espectáculo lamentable, lamentabilísimo? Desde luego a nosotros no nos parece insignificante.

Buscando *significaciones*, empezaríamos por preguntarnos por qué al espectáculo admirable o lamentable de una corrida de toros se le llama *fiesta nacional* y no, que yo sepa, *fiesta popular*, cuando suele decirse que lo es, *popular*, y hasta se especula turísticamente con su folclorismo. ¿Es que lo *nacional* y lo *popular* son una misma cosa? A nosotros, no solamente no nos lo parece, sino que pensamos que pueden ser opuestas y contrarias. ¿Pues era *popular* y *nacional* aquel público de teatro al que Lope llamó *vulgo necio*, y al que irónicamente decía que había que *hablarle en necio para darle gusto*, porque pagaba? Desde luego, el público actual de una plaza de toros, aunque paga, y por lo que paga, de pueblo no tiene nada: de *vulgo necio*, sí; yo diría que enteramente todo. Y a la vista está (si también al oído).

Yo creo que el pueblo en la plaza es el torero. Y que lo es, bueno o malo, toreando bien o mal (con miedo siempre, lo manifieste o no). Ni el valor ni el miedo son significativos en el arte de torear, hemos pensado y dicho muchísimas veces. Y muchísimo menos cuando el torero no puede o no quiere torear. La emoción del toreo no depende del riesgo visible que el torero corre con el toro, sino del arte con que lo realiza, y tiene que empezar por eludirlo; al parecer, para lograr la ilusión que lo verifica; la realidad sobrenatural que lo sobrepasa, trasciende o sublimiza: su espiritualidad, en suma, según Juan Belmonte, inventor o descubridor, con Rafael *el Gallo* y

Joselito, de esa «mágica y prodigiosa» *emoción torera,* y no porque antes de ellos no la hubiese —como la habrá después—, sino porque ellos fueron los primeros en enterarse, en darse cuenta o «tomar conciencia» —como se dice ahora— de ese arte, de esa poesía, o *creación,* del toreo mismo. Para lo cual, lo primero es el toro (no sus prefabricadas falsificaciones naturales engañosas). Tal vez el origen de la actual degeneración y corrupción del toreo es esa falsificación del toro que ha falseado, falsificado, todo el toreo, y de la cual es el torero el menos responsable.

En cambio, sí pudiera parecernos que lo es el ganadero comerciante. Y toda la picaresca comercial de empresarios, apoderados y gacetilleros taurinos.



No dar crédito a los ojos

EL ojo es solar», decían los griegos. La claridad, la limpidez de la mirada por los ojos se templa y agudiza en la luz. Como el acero por la llama. Dijimos muchas veces que el espectáculo de las corridas de toros enseña a mirar para ver claro. Que su entendimiento es de una cruel clarividencia. Su histórica procedencia racional del «Siglo de las luces» la simboliza todavía el torero con su traje. Dije del toreo que era «escuela de elegancia intelectual», porque espiritual afirmación de poder, de dominio, de señorío de una inteligencia luminosa: angélica y no diabólica por serlo. El toreo es escuela, aprendizaje de los ojos por la mirada. Si el torero no ve claro lo que mira no puede torear. O torea mal, que es como si no toreara. Y al espectador le sucede lo mismo: ve claro lo que mira o lo ve mal, que es como si no lo viera. El que no ve claro es el toro. Los detractores del toreo (intelectuales y sentimentales, moralistas o sociólogos) no lo ven porque no lo ven claro; porque no lo quieren mirar claramente, ni desde su punto de vista propio. Diríamos, sin querer ofenderles, que lo ven con ojos de toro, desde el punto de vista del toro, confusamente; confundidos por el revuelo luminoso de su ilusión que les apaga el pensamiento, y con él, la claridad, la limpidez de la mirada. Se ofuscan, como el toro, por un instinto ciego, oscuro, impetuoso y mortal.

Pero las corridas de toros *están ahí* ante nuestros ojos luminosamente: pareciéndonos lo que son o siendo lo que nos parecen: imponiéndonos su evidencia. Evidencia viva de arte, de juego, de fiesta: inseparable trinidad

de su unidad propia. Triángulo en el que se inscribe o al que circunscribe el círculo mágico que las realiza. Para no verlas hay que no quererlas mirar: hay que no dar crédito a los ojos; no querer dárselo. Que es lo que hacen sus detractores y sus críticos sociológicos o moralizantes: no las pueden ver, odiosamente, porque no quieren verlas ni mirarlas siquiera. Y de ahí sus interpretaciones más desorbitadas, más ajenas y contrarias a su realidad misma, más desenfocadas y confusas. Que, en definitiva, coinciden todas en no ver el toreo; en no verlo claro, como es; en no darle crédito a sus ojos. Equivocando expresamente, decimos, su punto de vista, su punto de mira.

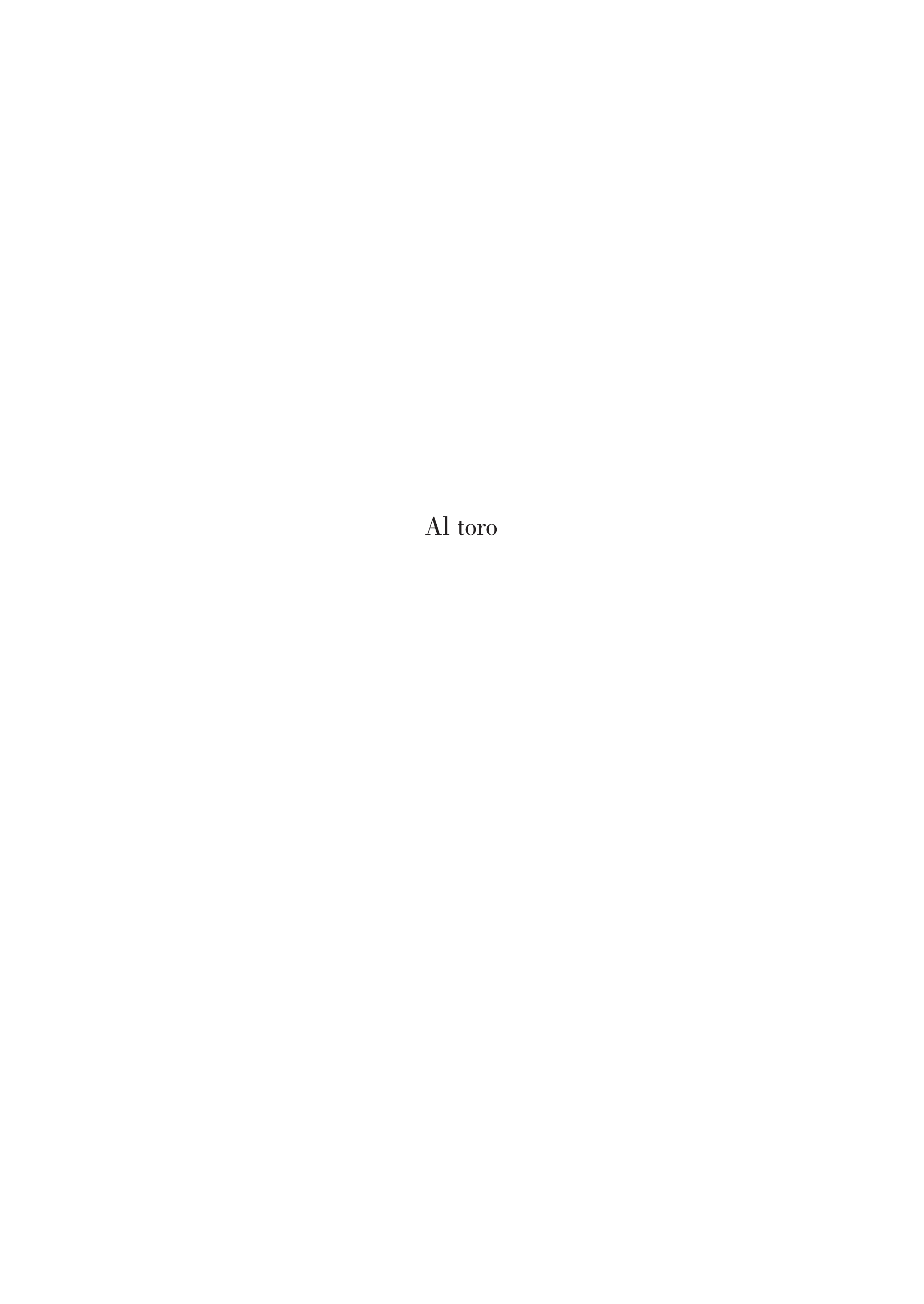
Si le damos crédito a los ojos ellos nos dirán, como al torero, cuál es nuestro sitio en la plaza; que es el sitio (punto de vista) desde el que podemos ver claro. Ver para creer en lo que vemos: para creer, tal vez, que en el toreo «todo es verdad y todo es mentira», como dijo el poeta. Pero *todo,* cuando se ve tan claramente. Exactamente lo contrario del «nada es verdad ni mentira», que dijo otro poeta, si se mira a través de un cristal negro o colorado. Entre nuestros ojos y lo que vemos no puede caber, si aceptamos su medida humana, ningún intermediario que desproporcione, desenfoque y confunda esa claridad natural de nuestra mirada. Ni aumentándola ni disminuyéndola. El toreo no se ve, cuando bien se mira, ni con telescopio ni con microscopio; que es lo que hacen, confundiéndolo, desenfocándolo, desorbitándolo, sus detractores y críticos cuando tratan de analizarlo como un fenómeno social independiente de su realidad misma; de su realidad propia de arte, de juego, de fiesta: de su viva y natural —y sobrenatural— existencia aparente. El toreo no es ni más ni menos, repetimos, que lo que parece. Pero ni más ni menos, «que no es poco», como diría Lope, profeta teatral clarividente del «arte mágico del vuelo» que es el *arte de birlibirloque* del toreo. «Visto y no visto» siempre, o no visto nunca, de verdad.

Es claro que el «claro de luna» no destila miel. Pero su luz dorada, su meliflua claridad nocturna, a los enamorados se lo parece. Y hasta podría parecerles, si la miran con telescopio, su arrugada piel envejecida, sus aparentes cráteres volcánicos, semejantes a una enorme superficie de colmena

(imagen que bien vale la de la piedra pómez que nos han dado los astronautas). Sin embargo, no conviene mirar con telescopio a una luna de miel. Ni, mucho menos, con microscopio. La realidad del cielo estrellado y de su lunática claridad nocturna es la que «nos entra por los ojos» (como el «espíritu de amor» a los enamorados florentinos del «dolce stil novo», como al Dante): es una realidad que «salta a la vista» maravillosamente, como en una corrida de toros. Ni más allá ni más acá de nuestra mirada. Son siempre nuestros ojos los que nos piden que les demos crédito (creer para ver) si queremos ver claro.

«Soy capaz de subir al quinto cielo —de contar las estrellas una a una— y montarme en los cuernos de la luna si me llego a incomodar.» Así canta un trasnochado estribillo zarzuelero. Del que deduciríamos arriesgadamente que para subir a los espacios estelares no son necesarios otros mecanismos prodigiosos, pues basta con incomodarse, con estar incómodo en la tierra. Con la diferencia de que, en vez de flotar estúpidamente en el vacío, puede el incomodado montarse en los cuernos de la luna si así le parece, y porque así se lo parece. Porque la realidad para sus ojos es que la luna tiene cuernos. Como los toros.

«Ojos que no ven, corazón que no siente», dice el refrán. Y el Evangelio: «Beati mundo cordi». «Bienaventurados los limpios de corazón»... porque ellos verán con claridad las corridas de toros.



Al toro

«QUÉ bello espectáculo! Pero no es más que un espectáculo», escribía Goethe. ¿Hay algo más que un bello, si cruel, espectáculo, en una corrida de toros? ¿Algo más que el hermoso espectáculo aparente que enmascara de luces ese *más?* ¿Algo más, como en los juegos diversos de los circos o en los de las liturgias religiosas? ¿Algo más que la libertad y la gracia de su expresión estética?

De tres libertades, de tres gracias distintas, que pudieran ser *trivial* apariencia ilusoria de una sola, se revisten las vivas figuras luminosas del torero en la plaza, el payaso en el circo y el sacerdote en el templo, para oficiar. La interpretación mítica de los tres en su oficio divino, aparentemente deshumanizado por serlo, coincide en una misma *burla del hombre con su alma* (Cervantes dijo), que, en los tres, es *burla y pasión del hombre invisible. Del hombre muerto para el hombre y vivo sólo para Dios,* como dice el filósofo. En los tres se enmascara de luz su profundo misterio tenebroso; primero, ensimismado; después, enfurecido; al fin, entusiasmado o endiosado, para verificar la vida por la muerte. Una muerte invisible en el espectáculo de los circos y los templos; y visible en la plaza por el toro.

En todos estos espectáculos misteriosos hay algo más que su belleza aparente, ilusoria, por el arte vivo que la crea, y es su *mitificación* o poetización ineludible del misterio del hombre, de su vida y su muerte, ineludibles e inseparables a su vez. Y que en ellos, de manera real o fingida, se

evidencia, se patentiza un riesgo mortal e inmortal; más allá del tiempo y el espacio que los determina; y, sobre todo, «más allá del bien y del mal». Riesgo del que muchas veces se quiere salir por la trampa; haciendo trampas para evitarlo. Y eso es lo que no hace nunca el toro.

Sucede que el *actor* de esos juegos ilusorios, si se teatraliza o se deja teatralizar (al torero se lo impide siempre el toro), le vemos hundirse por el escotillón tramposo de las tablas que pisa; hundiéndose, tan infernalmente como en su tumba, por ese hueco, ese vacío, en el *foso* oscuro de esas tablas que lo sostienen. Y esto le sucede al comediante, pero no al torero, aunque se refugie en sus tablas, saltándoselas, o escondiéndose en su *burladero*.

También vemos caer en la red del circo al trapecista, que, sin ella, podría matarse; pues en el riesgo de su juego espectacular, más que el torero todavía, no puede hacer trampas para escaparlo sin jugarse la vida. Lo más arriesgado de todo en el toreo —nos decía un torero— es hacer trampas; porque lo más difícil es poder salir de ellas: casi nunca te deja el toro.

Tal vez lo más trágico, lo verdaderamente trágico, de estos luminosos enmascaradores de su sombra, de su sombra humana (el sacerdote, el payaso y el torero) es que, real o ficticio, nos quieren engañar tramposamente escamoteándonos su riesgo mortal y nos engañan a los ojos con su luz: una luz que no es suya. Al que no pueden engañar es al toro.

El instinto del rebaño
no es el instinto del toro
libre, fuerte y solitario.

*

Ese toro solitario
que corre entre los olivos
no sé lo que va buscando.

De repente se ha parado,
para sentirse más solo
él solo en medio del campo.

Ese toro de sombra
lleva en sus cuernos
dos invisibles llamas
de los infiernos.

Llamas de un fuego
que está ardiendo en mi alma
sin yo saberlo.

*

El toro sale a la plaza
buscando en la luz la muerte
tenebrosa de su alma.
Lo mismo busca el torero,
creyendo que va a encontrarla
burlándola con su cuerpo.

*

El torero nunca sabe,
cuando lo está toreando,
si el toro cierra los ojos
o los abre en el engaño.

*

El corazón oscuro del torero
se enciende como llama luminosa.
El del toro, que es pura luz de fuego,
se apaga como noche tenebrosa.

*

Un vuelo de revolera
le quitó al toro los pájaros
que llevaba en la cabeza.

*

Me salió un toro de viento
que se llevó por delante
todo mi conocimiento.
No le vi más que un momento.
Y me arrebató el capote.

Y me quitó el pensamiento.
(Mira lo que es la ilusión:
otro toro como ése
y acaba con mi afición.)

*

La plaza, por ser la plaza,
tiene una mitad de oro
y la otra mitad de plata.

Se enciende el sol por un lado,
y por el otro se apaga;
por un lado es abanico;
por otro, media naranja.

Los dos juntos redondean
el círculo de la plaza,
en un suelo y en un cielo
que son desierto del alma.

*

Esa música, ese canto,
ese melodioso eco,
que escuchamos con los ojos
y con los oídos vemos.

Esa soledad, sonora
de musicales silencios.
Ese inaudito, invisible,
saber que es sabor del tiempo.

Esa ilusión del sentido
—saber y sabor toreros—
es en Romero y en Paula
quintaesencia del toreo.

*

Cuando todo lo demás
es silencio para el toro,
es porque todo se calla
y es más que silencio todo.

*

El toro es noche cerrada.
Para morirse del todo
cierra la boca y se calla.

Cierra la boca y se calla
por no tener que matar
al que le hiere y le mata.

*

Banderillas de fuego,
como cohetes,
le ponían al toro
con los rehiletes.

Ahora le ponen
banderillas tan negras
como tizones.

Hipocresía
de enlutada y tramposa
tartufería.

Cuando el toro se queja con su bramido porque siente el punzante frío sobre su piel de los rejoncillos que le clava el banderillero, es que está pidiendo que le pongan banderillas de fuego.

Ese toro pone su bramido en el cielo por esa injusticia y despiadada burla que se le hace «a flor de piel» como si lo fuera solamente para su alma.

Y el bárbaro griterío de la muchedumbre delirante que llena la plaza parece que le está chillando al presidente: ¡Barrabás!, ¡Barrabás! Esperando que saque el pañuelo con el que se ha secado sus manos invisiblemente ensangrentadas.

Como entre el sol y la sombra,
entre el torero y el toro
hay un dios que no se nombra.

*

Sombra sin sombra es la sombra;
y sol sin sol es el sol;
dos abanicos que cierran
y abren la misma ilusión.

*

¡Con qué amargura tan honda,
con qué tristeza y qué pena,
se queda la plaza en sombra!

Se queda la plaza sola,
con su soledad callada,
con su música sonora.

*

¡Con qué silencioso canto
cae la lluvia en el albero
de la plaza, como un llanto!

*

Un toro negro en la noche
es una sombra que escapa
embistiendo a las tinieblas
como si fueran fantasmas.

Un toro negro, más negro
que la pena de tu alma,
es una sombra que huye
de la sonrisa del alba.

*

Yo llevo siempre a mi lado,
como Pascal un abismo,
la sombra negra de un toro
que es mi pensamiento fijo.

Que es un pensamiento fijo
que me abisma en la negrura
de su espantoso vacío.

De un espantoso vacío
que me angustia con el eco
de su silencio infinito.

*

La trampa del burladero
no es una burla del toro,
es la burla del torero.

*

«Puesto ya el pie en el estribo»
para saltar la barrera,
espero que el toro llegue,
¡ay!, pero el toro no llega.

Y en tan triste situación,
no sé si quedarme quieto
o saltar al callejón.

*

Al saltar al callejón
el torero se figura,
por su precipitación,
que el color de sangre oscura
de las tablas, es ficción
de salvación insegura:
porque las tablas no son
sus tablas de salvación.

*

El arte de torear
se ve, se oye y se entiende,
cuando es música estelar.

*

No hay soledad tan sonora
ni música tan callada,
como la que siente el toro
en la noche de su alma.

Oscura sombra sin llama
que pulsa en su corazón
el vacío de la nada.

*

Las músicas calladas del toreo
que fueron por el tiempo sepultadas,
yo creo que las creo y las recreo,
como resucitadas,

sintiendo que las oigo y que las veo
de sus vivos despojos despojadas.
Y son esos despojos,
llanto en el corazón, luz en los ojos.

*

A España negra y vacía,
oscura como la noche,
la llena un toro de sombra,
un toro negro y enorme.

(¡Tenebroso toro osborne!)

¿Por qué ese toro fantasma
por las llanuras y montes
de España entera nos sale
al paso como un reproche?

(¡Tenebroso toro osborne!)

*

El toro de don Fernando,
que en las marismas soñaba,
tenía los ojos verdes
de tanto como miraban.

Ese toro no es un toro.
Ese toro es un fantasma.
Dos estrellas en la frente
y media luna de plata.

*

Mira, ese toro
a ti te está mirando
de muy mal modo.

A un toro que te mira
de esa manera,
no le pongas el pico
de la muleta.

Dale la cara
y pónsela de frente
¡a ver qué pasa!

*

El toro tenebroso
que yo toreo
es un toro tan negro
que no lo veo.

Y estoy temiendo
que va a herirme de muerte
antes de verlo.

*

Me buscaba y me encontró.
Y sentí su noche oscura
traspasarme el corazón.

*

Sueña el toro cuando duerme
que está soñando la vida;
y está soñando la muerte.

*

Durmiéndose en su suerte lastimosa,
esperando la luz que le despierte,
sueña el toro su noche tenebrosa,
que vencerá, matándola, a la muerte.

*

¡Con qué angustiosa calma
espera el toro en su toril oscuro
despertar de la noche de su alma!

*

Viendo agonizar al toro
en la plaza, estamos viendo
que la muerte es cierta en todo.

*

Yo vi en la muerte de un toro,
¡ay!, la muerte de mis sueños.
Los vi volverse cenizas
en las llamas del infierno.

*

Cuando se llevan al toro
parece que las mulillas
se lo van llevando todo.

*

Ese toro que se queda
parado en medio del ruedo,
me está diciendo que yo
debiera seguir su ejemplo.

*

Cuando el toro embiste claro
no hay que dormirse en la suerte:
hay que despertarse en ella
para no soñar la muerte.

*

El toro busca en el bulto,
como la mística santa,
la claridad de una luz
que transparente su alma.

Una transverberación
punzante como una espada
que atraviesa el corazón.

*

«Por tierra que toda es aire»,
por aire que todo es fuego,
por fuego que todo es luz,
corre ese toro tan negro.

*

Hay tanta sombra en los ojos
de ese torito de fuego
que se está quemando vivo
y parece que está muerto.

*

El bramido de ese toro
es tan hondo y desgarrado
que hasta la muerte parece
que no quisiera escucharlo.

*

La tarde que mataron
al *Espartero,*
Belmonte, que era un niño,
se quedó quieto.

Tan quieto, que el torero
que en él había,

cuando veía un toro
no se movía.

*

Un toro oscuro asomó
a la puerta del chiquero:
vio tanta luz en la plaza
que se volvió para dentro.

*

Aquí no hay nada que hacer,
que un torito que aquí había
dio un resoplido y se fue.

*

«Compare, yo he visto un toro
en la puerta de Jerez.
Compare, si usted lo viera:
la misma cara de usted.»

«¡Déjale que se embelese!», gritaba Fuentes a su peón de brega, empeñado en sacarle el toro de la querencia de un penco muerto. Y el que quiera entender que entienda. Porque a nosotros nos parece que ese «embeleso» es todo, o casi todo en el toreo.

El caballo, como el toro,
si es valeroso y es fuerte,
da el pecho al aire y se enfrenta
cara a cara con la muerte.

*

El alma del toro es clara
y pura como el cristal;
y su inocencia es tan rara
porque es sobrenatural.

*

Darle a cada cual lo suyo
no es tener que darle todo.
Al hombre, lo que es del hombre.
Al toro, lo que es del toro.

*

Ni el torero mata al toro,
ni el toro mata al torero:
los dos se juegan su vida
al mismo azaroso juego.

*

No trafiquéis con su alma.
No le perdonéis la vida
al toro bravo en la plaza.

Que es humana cobardía
robarle al toro su muerte
«a solas con su agonía».

*

Piensa el toro y dice así
(y no lo dice por mí):

Mi muerte no es cosa mía
aunque a mí me lo parezca.
Vosotros tenéis mi muerte
como yo tengo la vuestra.

La vida que me rodea
es la que está muerta en mí
como yo lo estoy en ella.

¿Sabe el hombre que mata cuando mata? Porque el torero no. Y ni que decir tiene que quien no lo sabe es el toro.

«El toro no piensa, da que pensar.» Y nunca da más que pensar un toro que cuando cae muerto en la arena de la plaza: cuando «dobla» como si se inmortalizara su fantasma.

Con el capote o la muleta, por sus recortes y galleos, recoge el torero en el aire el ímpetu de la embestida del toro como un vuelo. Como un eco de la música infernal que en sus tenebrosos abismos celestes callan los astros muertos.

Como «el frío de una hoja de acero en las entrañas» siente el toro el toque de clarín que cambia sus suertes. «Clarín que rompe el albor» de la noche oscura de la sangre.

El único que podría juzgar al torero es el toro. Que nunca puede hacerlo; ni antes ni después de su muerte.

Ese toro que no pasa,
no pasa porque es tan largo
que cuando quiere pasar
tropieza con el engaño.

*

Hay toros claros y oscuros;
toros inciertos, y ciertos;
toros que buscan el bulto
y que no encuentran el cuerpo.

Hay toros que son muy toros
y otros que no lo son menos.
Pero nadie ha visto un toro
que quiera dejar de serlo.

*

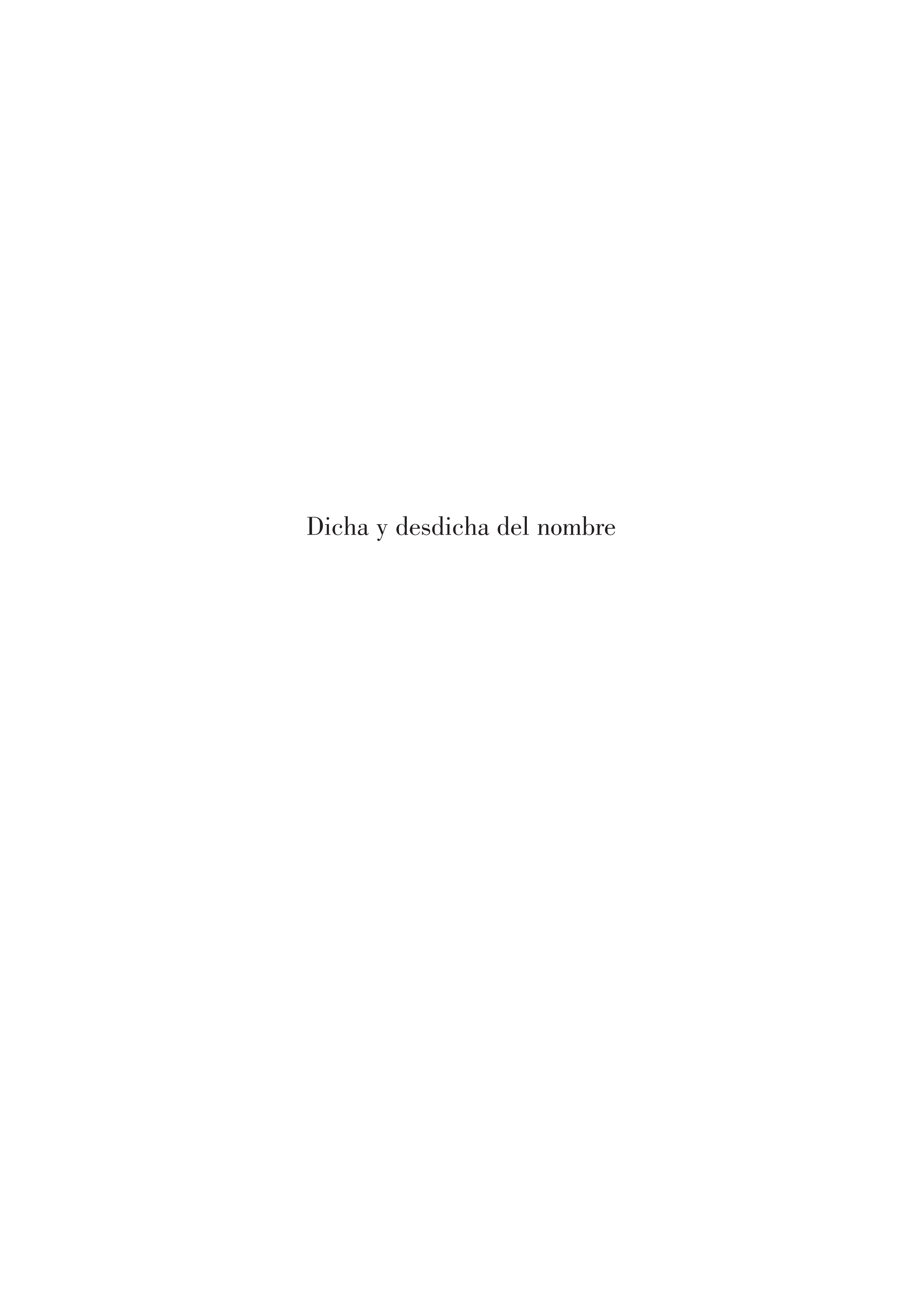
Solo está el sol y solas las estrellas
y solo su orgulloso firmamento.
Está solo, vacío de sus dioses,
el tenebroso abismo de los cielos.

Sola la luminosa pesadumbre
de todo el universo.
Sola la ola en la mar. Solo en el aire
el pájaro en su vuelo.

Solo el amor en una sola llama
ardiendo en el infierno.
Solo Cristo al morir; sola su tumba,
blanqueada por dentro.

Sola su cruz, clavando su agonía
sobre la calavera de Adán muerto.
Y está sola en su llanto Magdalena
como la voz de Dios en el desierto.

Solo el sepulcro con un solo nombre.
Solo tu corazón con su silencio.
Sola la llama muerta en la ceniza.
Solo el toro en el ruedo.



Dicha y desdicha del nombre

Yo no tengo más miedo que nadie ni más valor que nadie. Soy una clase de torero; nada más.

Rafael de Paula

Con ese título, *Dicha y desdicha del nombre,* escribió Calderón una de sus mejores comedias. Para el teatro barroco del XVII, los nombres no hacían las cosas: pero las podían deshacer. Como para el no menos barroco y romántico arte de torear de los siglos XIX y XX.

No es lo mismo que un torero salga a la plaza a torear llamándose Curro, o Rafael, o José Antonio, o Cayetano, o Juan…, que llamándose Marcial, o Vicente, o Pacomio, o Nicanor, o Palomo… El nombre puede deshacer y hacer a un torero en algunos casos. Porque, a veces, designa una clase, una estirpe, una dinastía torera.

Recordemos aquello del crítico taurino y excelente escritor Corrochano (no siempre estas dos cosas se juntan) cuando dijo a la reaparición del admirabilísimo torero que fue Cayetano Ordóñez: «Es de Ronda y se llama Cayetano». De su estirpe —y su clase— salió la dinastía que culminó en el mejor de todos: su hijo Antonio. Como la dinastía torera del *Papa Negro* culminó también insuperablemente en otro Antonio (para nuestro gusto, el mejor), quien me decía, hace poco, al irse del toro o retirarse de las plazas definitivamente, y al elogiarle yo su maestría y perfección incomparables en el arte de torear (que en su última etapa torera realizaba mejor que nunca), que eran porque sentía, últimamente, toreando, que toreaba en él y con él «toda su dinastía». Admirable afirmación verdadera de su clase y su estirpe y estilo de torear.

En el toreo, como en todo arte, es siempre válido el apotema ingenioso y certero de Eugenio d'Ors, cuando, a propósito del arte, escribía que «todo lo que no es tradición es plagio». ¡Y cómo si lo es en el arte de torear, en que el saber es un sabor torero, que se saborea, que se paladea, que se siente como la pintura o la música o la poesía! Y eso es una «clase», un estilo, que pertenece a una tradición, a una estirpe de sabio y sabroso abolengo: rango de un «señorío» que se le conoce y reconoce al torero desde que hace el paseíllo hasta por cómo coge el capote y cómo se para o anda por el ruedo.

Sonreímos cuando en algunas gacetillas taurinas leemos que a la clase, estirpe, señorío de un torero en la plaza, a su elegancia y estilo toreros, se les llama estilismo o esteticismo o empaque: o eso otro de «componer la figura», que consiste sencillamente en no descomponerla toreando con gracia y naturalidad, sin afección ni efectismos. Así veíamos torear a Rafael y José, los dos *Gallo,* como habíamos visto torear a Antonio Fuentes y al *Conejito* y al sobrino de *Lagartijo*. Como a Juan Belmonte, y después a los dos gitanos *Curro Puya* y *Cagancho*, y a Pepe Luis Vázquez, y a la dinastía de los Bienvenida y los Ordóñez... Y a no muchos más. Sin olvidar el toreo campero de Pepe *Algabeño* y el no menos elegantísimo del señor Ignacio Sánchez Mejías. ¡Claro es que, en el toreo, hay clase y estirpe y estilo y señorío torero de verdad! Como hay plagio, vulgaridad, inelegancia o cursilería y ramplonería, y feísmo que descompone las figuras toreras, retorciéndolas y afectándolas ridículamente contorsionadas como marionetas siniestras.

Hubo y sigue habiendo en el mejor toreo una «clase», un estilo de la más pura estirpe torera tradicional que pertenece a los gitanos, cuyo linaje me permito evocar ahora (sin permiso de ninguna autoridad incompetente, aunque se me multe o encarcele o se me prohíba escribir por ello): una línea o linaje o estirpe gitanísima que yo he podido ver muchas veces en los ruedos y que va de Rafael *el Gallo* y su hermano *Joselito,* pasando por *Cagancho* y *Curro Puya,* y alguno más, hasta este Rafael de Paula, admirable torero de esa clase o estirpe tradicional, y del que diría, a la manera que lo hizo Corrochano del *Niño de la Palma,* que «es gitano y se llama

Rafael». Y que hace honor a su estirpe y a su nombre: porque lo he visto torear con el capote y la muleta como al mejor de su clase y de su estilo. «Soy una clase de torero; nada más», ha dicho Rafael de Paula modestamente. Lo que no es lo mismo que decir un torero de clase.

Muchas, muchísimas veces, vi a Rafael *el Gallo* —el mejor de entre todos los mejores toreros que he visto, el más extraordinario y genial— no querer torear un toro, matándolo de mala manera o, sencillamente, negándose a hacerlo, mientras se le daban los tres avisos reglamentarios y se le echaba el toro al corral: lo que era el mayor castigo —merecido o no— que se le podía dar entonces a un torero.

A veces, muchas veces, el público, los espectadores, no el torero, alteraban el orden público, injuriándole, amenazándole y tirándole al ruedo botellas y almohadillas para lastimarle o para que el toro le cogiera más fácilmente. Recordemos el famoso grito de: «¡Ojalá te mate un toro mañana en Talavera!», que le salió —no quiero decir de dónde— a uno de aquellos energuménicos espectadores que abroncaban a Belmonte y *Joselito* aquella tarde de la isidrada madrileña, víspera de la muerte de José. Esas veces que digo solía el presidente, para evitar mayores males, enviar al torero a la cárcel, eficazmente custodiado y protegido por la Guardia Civil, logrando con eso calmar los ánimos, y hasta solía multarle con una muy módica suma para no perjudicarle demasiado en su ganancia profesional, y, naturalmente, dejándole encarcelado tan sólo un ratito, hasta que pudiese salir con tranquilidad, sin riesgo de que se le hiciese daño alguno. Este sistema tenía la ventaja para el torero, como para los buenos aficionados que querían verle torear, de darle en seguida ocasión de recuperarse en la primera tarde en que le salía un toro bueno, y sacarse la espina de la mala o las malas tardes que había dado, y que él mismo había pasado, como es natural.

Entonces las autoridades competentes eran más cristianas. Porque no querían la muerte del torero, sino su conversión y vida, como «mandan los cánones» evangélicos, donde la divina palabra nos dice que «no quiere la muerte del pecador, sino que se convierta y viva». Y aun «sin enmendarse», lo que en el torero es una virtud. El público y sus halagadores demagógicos

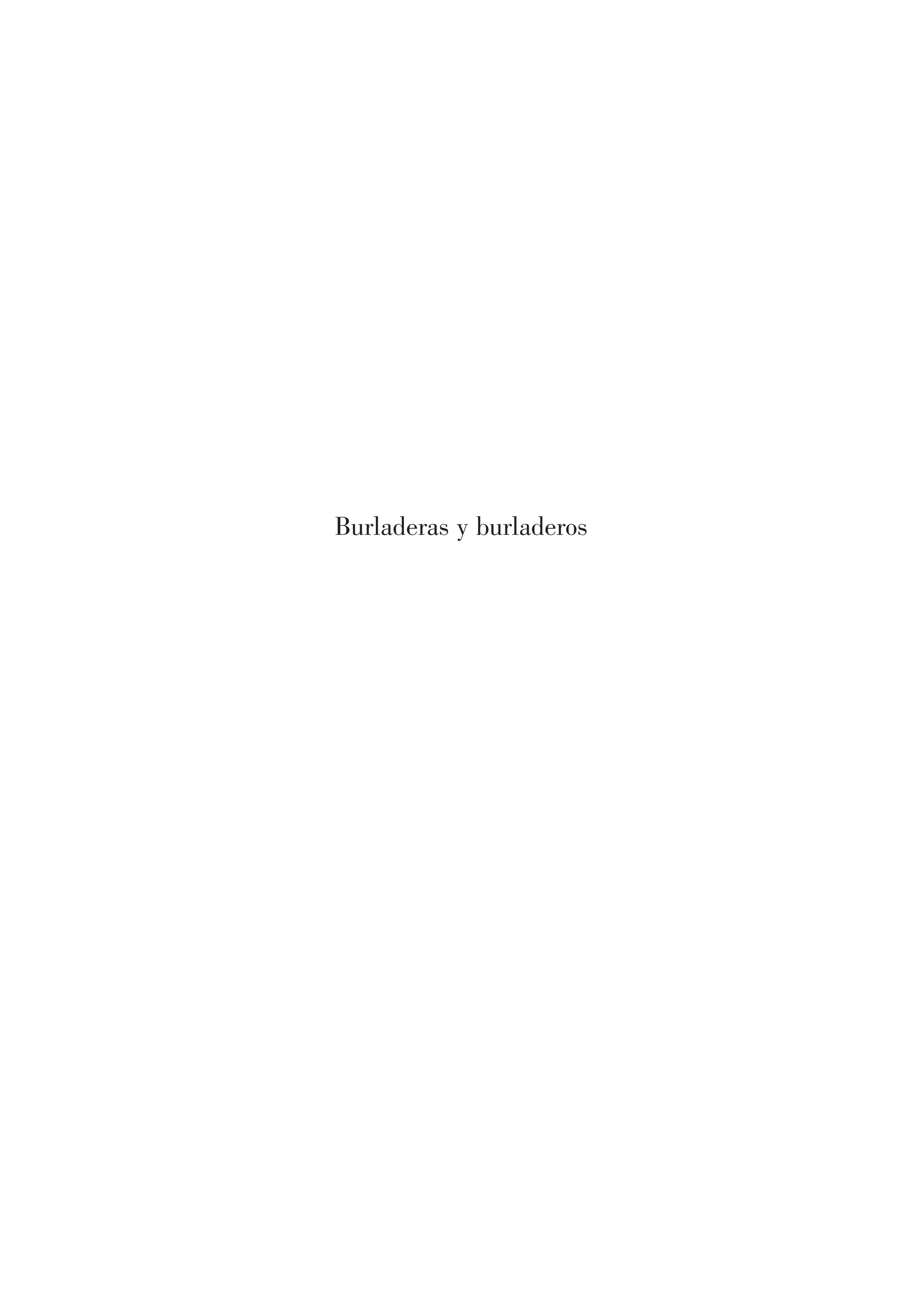
olvidan demasiado, o desconocen por completo, que la razón de la *fiesta* y *juego* y *arte* de correr en la plaza reses bravas (no mansos impotentes, sin casta ni fuerza ni bravura, que doblan las patas y ruedan por la arena al primer puyazo) es que la finalidad de ese litúrgico espectáculo que es una corrida de toros es la de la muerte del toro, y no la del torero.

«Y no digo más, aunque pudiera», como dicen que dijo Sancho, al dejar su ínsula, Cide Hamete en su crónica inmortal. Aunque esto de «que pudiera» también pudiera ser que hiciese sonreír a mis lectores.

Y otra vez, otro día, volveremos a hablar, seguiremos hablando, como ya lo hemos hecho aquí (¡y hasta en verso!), de ese otro estupendo torero excepcional que «no es gitano, pero que se llama Curro Romero». O dicho de otro modo: que, si no es gitano, merecería serlo.

«Y el que quiera —y pueda— entender, que entienda.»

Que para ver y entender
esas verdades toreras
lo que hace falta tener
son buenas entendederas.



Burladeras y burladeros

Burladera de burlados

La *burladera,* si no me equivoco, es una botija de barro con el pico cerrado y claveteada de agujeritos invisibles por donde, al ir a beber, se escapa el agua, regando el rostro del bebedor sin dejarle beber una sola gota y burlándole de ese modo; burlándole en su sed al birlarle el agua para que beba. La *burladera* es burladora y birladora del bebedor y de su sed, que no podrá nunca saciar de ese modo. Como una burla de la sed por la birla o escamoteo del agua con que saciarla le llamé a la filosofía o arte poética de Gracián *burladera del pensamiento,* y dije que lo era, como definición de la poesía barroca, su *Agudeza y arte de Ingenio.* También le llamé al arte de torear, en general, pero según el torero *Joselito, arte de birlibirloque,* con lo cual, por esa definición parabolera, no se denomina expresamente su burla, sino su birla o escamoteo; aunque sin trampa burladora, como dije del pensamiento de Gracián, sino como «arte mágico del vuelo», evocando aquel verso bellísimo de Lope: «Las artes hice mágicas volando». Burla, birla, vuelo, son términos que expresan maravillosamente la gracia, la birla y la burla del arte de torear. Pero son términos tan peligrosos como el toreo mismo si se equivocan de sentido o significado: como el del pensamiento vivísimo de Gracián: es decir, como si se equivocase al toro.

Evoqué siempre el nombre de *Pepe Illo* y de su *Tauromaquia* —que es también «arte y agudeza de ingenio»— como fundamento aparentemente

racional del toreo: como su invención o creación misma: como su fundamental metafísica: una metafísica de la burla y de la birla del hombre invisible al que dije máscara o fantasma de luz, simbólicamente expresado por su «traje de luces» de torear. Y ya desde entonces clavé en lo alto de ese invisible toro metafísico, como un par de banderillas de fuego, los términos equívocos de *pasión* y *razón,* de *engaño* y *desengaño,* de *birla* y de *burla.* Y pensé que no hay burlas posibles con el toro, como no las hay con el amor («no hay burla con el amor», dijo el poeta) ni con la muerte: porque no hay burlas con el alma «que va de duelo». Que «en trances tales como el de la muerte —nos dijo Cervantes— no se ha de burlar el hombre de su alma». O sea, burlarse de su alma, como la *burladera* de la sed. De la sed que no se sacia por eso: sed de amor viva; la que al Cristo ofrece saciar la Samaritana y a la que el cristianísimo poeta Dante llamó *un dulce beber insaciable:* «Lo dolce ber che mai non m'avria sazio» (Dante, *Purgatorio,* XXXIII, 138).

Con muchísima razón dijo el maestro Domingo Ortega (al que desdichadamente yo nunca pude ver torear en la plaza) que el toreo no es burla; que torear no es burlarse del toro, aunque sí sea birlar el cuerpo vivo y mortal del torero a su poderosa embestida. Al toro no se le burla ni engaña: el *engaño* es término que designa el modo de instrumentar la suerte, cada «suerte», con el capote o la muleta. Y para aclararlo mejor publiqué hace poco una coplilla (duendística y musarañera) que decía:

Cuando se está toreando
no se está engañando al toro:
se le está desengañando.

Que es lo mismo que hace el torerísimo burlador Don Juan en la comedia de su creador, el fraile y teólogo Tirso de Molina: es decir, lo mismo que no hace, que es burlar o engañar al amor y a la muerte en la mujer o por la mujer o con la mujer, sino desengañarla de ellos. Don Juan no engaña a las mujeres, las desengaña, escribí. El Don Juan teológico de Tirso no engaña, desengaña a la mujer como el torero al toro, y como trata de engañar al Diablo: lo que es engañar al tiempo para poder engañarse a sí mismo con

una mentirosa esperanza o fianza en la vida, de la que le desengañan las estrellas. ¿Las estrellas muertas? Y por eso clama: «¡Estrellas que me alumbráis/ dadme en este engaño suerte/ si el galardón en la muerte/ tan largo me lo fiáis!». Como más tarde, siglos después, exclamará desesperado: «De mis pasos en la tierra/ responda el Cielo, no yo», por la voz del poeta romántico Zorrilla, y como había exclamado antes por la de Lope: «Que lo pague Dios por mí/ y me lo pida después». En tal caso, el burlador, que es el más «gentil nombre» de Don Juan, según Tirso (el que le vuelve o transfigura en luminoso torero de la verdad, que diría Nietzsche), es burlador burlado por el tiempo, o sea, por su alma, cuyo fin natural es la tumba y sobrenatural el Infierno: es el llegar tan naturalmente como sobrenaturalmente hasta el fin o acabóse de su genio y figura: su sepultura.

Burladero de burladores

Cuando su criado Catalinón, elogiándole la destreza de su burla de un marido engañado al esconderse en su capa, le dice a Don Juan: «Echaste la capa al toro», Don Juan le responde: «No, el toro me echó la capa». Es como decir que el burlador sevillano (y no hay que olvidar su origen gallego) no huye del toro gallegueando, sino «galleando», como hacía *Joselito.* Y en esa torerísima huida se salta todo lo que se le ponga por delante. Pero se lo salta a la torera: porque es la barrera lo que se salta: valerosamente, diría, con destreza y limpieza de verdad. Lo que no hizo el burlador Don Juan es meterse en un «burladero».

Los *burladeros* en las plazas de toros se ponían solamente, si no lo recuerdo mal, cuando algún torero volvía a torear después de una cogida y todavía no tenía fuerzas para saltar la barrera. Y fue, me parece, Juan Belmonte (inventor de la espiritualidad artística del toreo, descubridor consciente de ella) o quien, no teniendo nunca fuerzas físicas, facultades se decía taurinamente, como las que tenía el prodigioso *Joselito,* impuso, por así decirlo, los «burladeros», que de ese modo llegaron a «institucionalizarse» (como se dice ahora). Lo que fue un acierto, porque facilitaba el toreo (como lo que es, como arte y no como deporte) a muchos toreros

que han sido verdaderos artistas admirables y que tampoco tenían facultades físicas suficientes para saltar con limpieza y gracia la barrera.

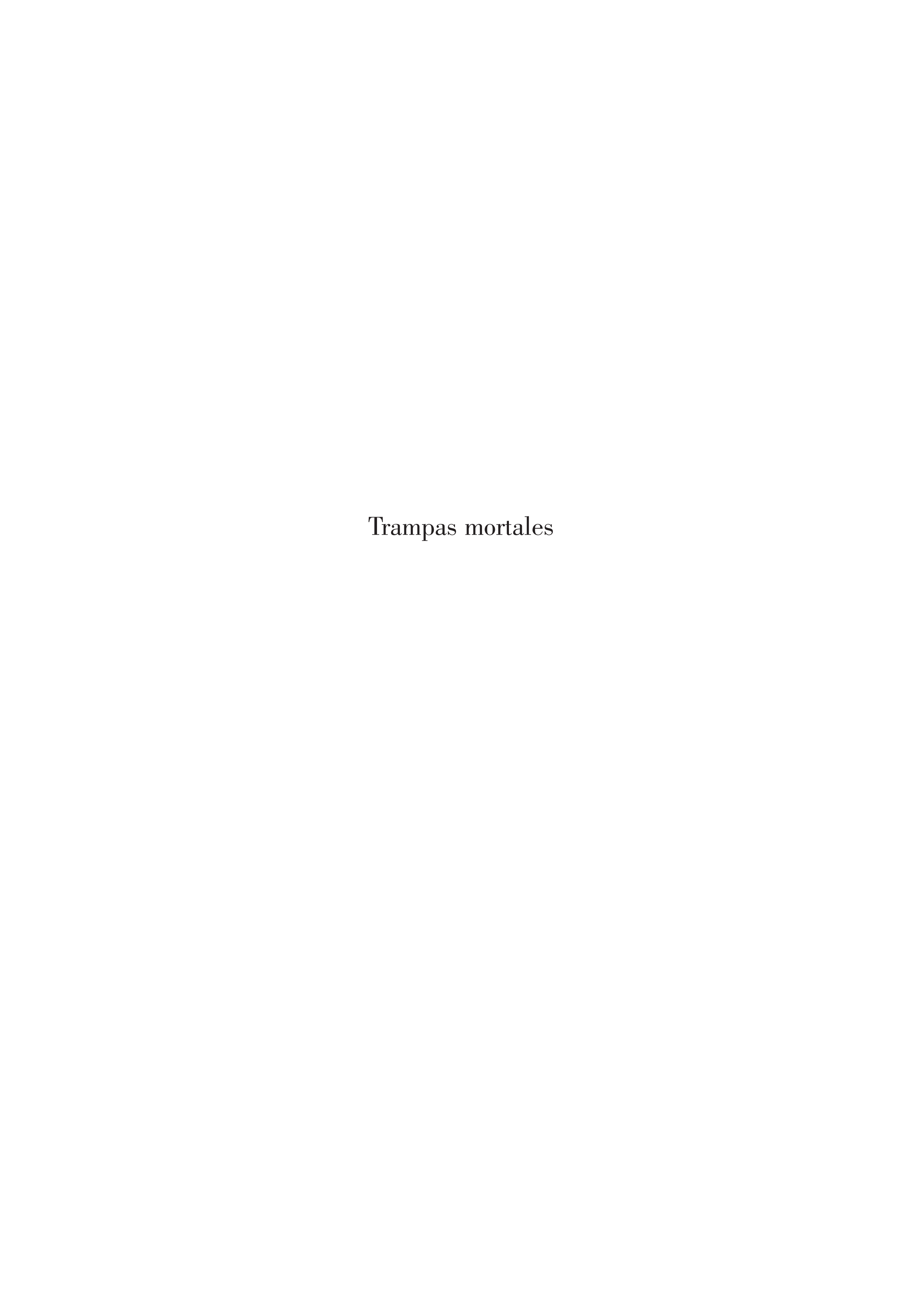
Lo malo fue cuando se le pusieron «burladeros» o «petos» a los caballos, porque ha sido una de las causas —o a mí me lo parece— de la degeneración del toro: de la disminución de su poder y bravura en el ruedo: como de la de su falta de ímpetu y regularidad en la embestida. Y también del «abuso de poder» de los picadores, parapetados en su penco.

Los burladeros dignos de tal nombre son los exteriores, o sea, los que se abren al ruedo, abriendo esa pequeña apertura por la que cabe el torero, pero por la que no cabe el toro. Al toro se le supone fuerza (es lo menos que se le puede suponer a un toro para ser corrido, para ser burlado) como para saltarse la barrera y caer en el callejón. Ahora caen sin fuerzas en el ruedo sin haberse saltado nada.

En el callejón también hay *burladeros* a los que podríamos llamar interiores y que pueden ser peligrosos para sus ocupantes por dificultar o equivocar la salida (del callejón), cerrándola o abriéndola solamente al ruedo como para el toro. Pero éstas son cosas de las que más vale tal vez no hablar. Ni de veras ni de burlas.

Y oigo a mi duendecito burlón:

Una cosa son las burlas
y otra cosa son las veras:
y otra cosa suele ser
«salirse por peteneras»,
que es salirse abanicando
el toro por las afueras.



Trampas mortales

HACER trampas es lo más peligroso que se puede hacer en el toreo —me decía el extraordinario torero mi muy amigo Ignacio Sánchez Mejías, que las hacía todas e inventó muchas más—. Y me lo decía comentando mi libro *El Arte de Birlibirloque,* libro apologético de *Joselito* (quien no hizo jamás ninguna trampa, ni dentro ni fuera del ruedo). *El Arte de Birlibirloque* lo escribí y publiqué por empeño de Ignacio Sánchez Mejías y quise dedicárselo por eso; a lo que él se opuso diciéndome que la crítica o, más bien, caricatura que yo hacía del toreo de Belmonte, oponiéndolo al de *Joselito,* lo era, en realidad, del suyo (el de Sánchez Mejías) por mi caricaturesca censura al truco o trampa jactanciosa de la valentía torera; «porque —me decía— tú sabes muy bien, aunque no lo sepas por experiencia, que para hacer trampas toreando un toro es para lo que hay que tener más valor»: cosa que también sabía Belmonte, que no hizo trampas nunca. Porque como el toro no hace trampa, el torero, al hacerlas, se hace víctima de ellas; y es porque las trampas en el toreo no se hacen para el toro ni para el torero, sino para el público; y por eso pensaba Ignacio (como yo pensé después de su valerosísima muerte) que de tales trampas toreras lo más peligroso y difícil es salir ileso: salir vivo. A Ignacio, al que vi morir, matar por un toro en el ruedo, no le mató el toro al ejecutar limpiamente la trampa o truco del *pase sentado en el estribo* (que es trampa o truco en el que el torero que sabe ejecutarlo no corre riesgo alguno), sino que le mató el toro al *salir* de la trampa

misma. Lo peligroso y difícil de esas trampas —repito— es su salida. La trampa en el toreo es todo lo contrario de la *suerte,* de la que no hay que salirse nunca, afirmaba yo en mi apología de *Joselito.* Belmonte, que era joselista (y aún más que yo), como *Joselito* belmontista, lo comprendió muy bien: dentro y fuera del ruedo. (Su ejemplar suicidio no fue una trampa.) Ignacio, al salir, al intentar salir, de su truco o trampa del *pase en el estribo* (que ejecutó entonces, como siempre, con entera facilidad) y al querer *salirse* con el toro a los medios para torearlo, por falta de piernas se quedó corto, y el toro (que era un torete que se revolvía algo codicioso) le alcanzó, hiriéndole de muerte. Su destino o suerte le mató de ese modo, que no la mala voluntad del toro. Como a *Joselito,* y al valerosísimo torero Belmonte, que se mató, se suicidó, con una pistola de juguete, símbolo, como el toro, de su santísima voluntad. Tampoco a *Joselito* le mató aquel otro torillo de media casta, sino su mala estrella, pese a la divina inteligencia y voluntad toreras que siempre tuvo.

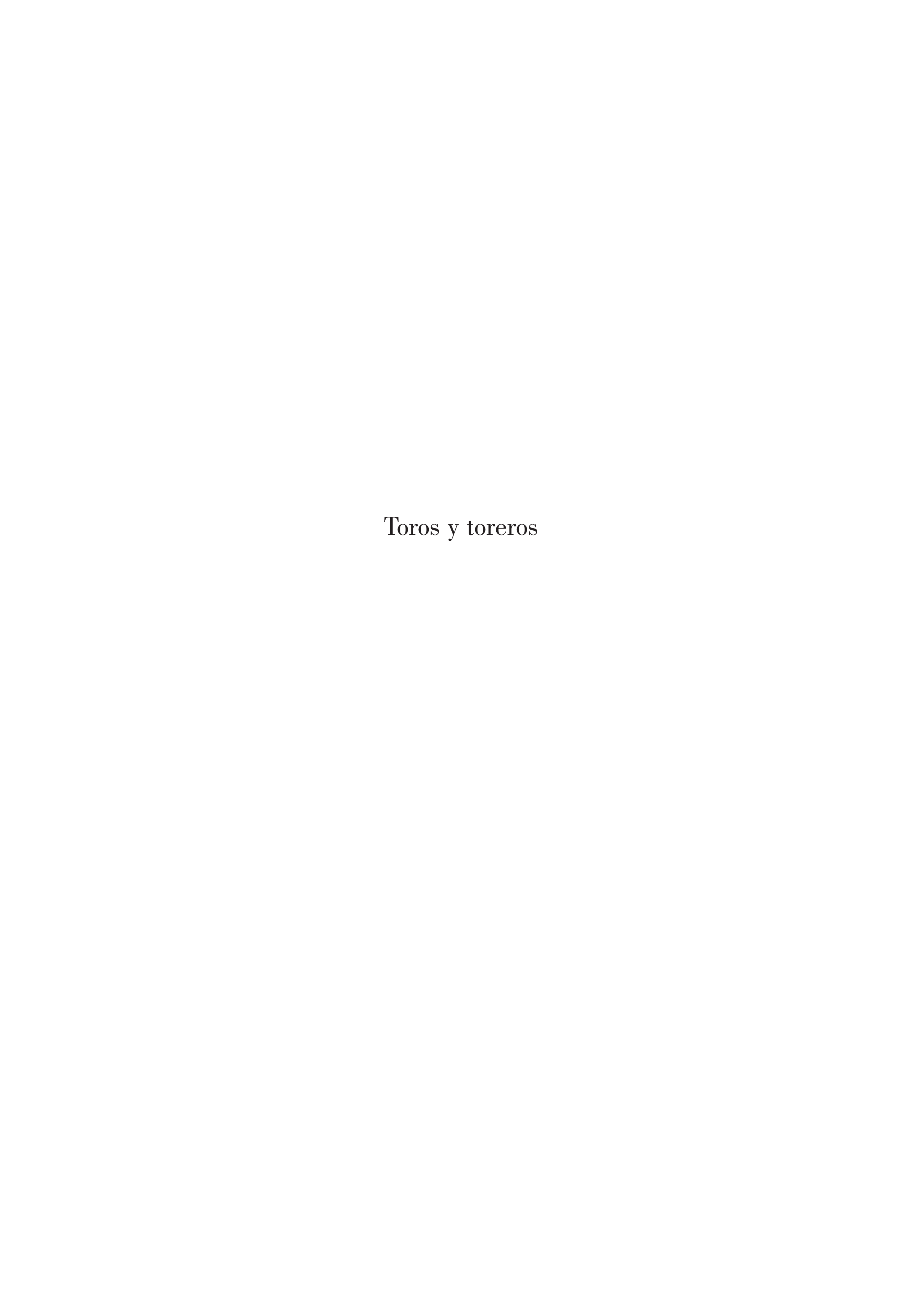
* * *

Y si hay trampas que decimos tan peligrosas en el toreo, ¿las habrá también en los juegos del circo? ¿Hace trampas también el payaso, el trapecista, el domador de animales, sobre todo de fieras, el equilibrista, el saltarín, el prestidigitador mismo?… ¿Y trampas dentro de su trampa en algún caso como el del birlibirloquesco prestímano cuyo juego mismo lo es? En el espectáculo de los circos, como en el del toreo, ¿hay algo más que un bello, si cruel, espectáculo, como diría Goethe, algo más que el hermoso espectáculo aparente que enmascara de luces *ese más?* ¿Como en las religiosas liturgias sagradas? (En la *floración eclesiástica* de las religiones, que diría Rubén.) De tres gracias distintas, que pueden ser *trivial* apariencia ilusoria de una sola gracia verdadera, decíamos otras veces que caracterizan y verifican las figuras del sacerdote, el payaso y el torero. La interpretación mítica de los tres, y de su luminoso oficio tenebroso, se diría que coincide en una misma burla humana, a la que también dijimos otras veces «burla y pasión del hombre invisible». Por eso creemos que esos espectáculos misteriosos en que actúan pertenecen a una sola ilusión humana, demasiado humana tal vez (que diría

Nietzsche). Sus fiestas sagradas (la corrida de toros, los juegos, más o menos malabares, el circo, las representaciones litúrgicas de las religiones), ¿serán luminosas máscaras de nuestra tenebrosidad humana, humanísima, la más fantasmal y, por ello, más infernal?

El caso es que en todos estos espectáculos misteriosos, sagrados, se espeja teatralmente, por su mitificación poética ineludible, el misterio del hombre, de su vida y su muerte, ineludibles e inseparables a su vez. Y que en ellos, de manera real o fingida, se patentiza un riesgo, mortal o inmortal. Del que muchas veces se quiere salir por la trampa, por las trampas; y hasta sucede que al actor de tales juegos ilusorios le vemos hundirse en su infierno propio como al comediante por el escotillón tramposo de las tablas que pisa; hundiéndose como en el vacío de la tumba, en el hueco, vacío, *foso* teatral que le sostiene. También vemos caer en la red del circo al trapecista que, sin ella, podría matarse de veras; pues en el riesgo de su juego, más que el torero todavía, no puede hacer trampas para escaparlo sin jugarse la vida. Lo más arriesgado y difícil —nos dice el torero— es salir de esa trampa. De esa tan mentirosa trampa, porque se hace para el público y no para uno mismo o para el otro; un otro que en este caso es el toro. Tal vez lo más trágico, lo verdaderamente trágico de estos luminosos enmascaradores de su propia sombra humana (el sacerdote, el payaso y el torero) es que, real o ficticio, nos quieren engañar escamoteándonos su riesgo vivo, y nos engañan a los ojos con una graciosísima luz que no es suya.

Y si las trampas se hacen para el público, y tal vez por eso, como decimos, lo más peligroso es salir de ellas, nos preguntaremos con Larra: *¿Quién es el público y dónde se le encuentra?* Porque si el público somos nosotros mismos, y hoy, ahora, la vida pública española acaso se parece más que nunca a un ruedo taurino, a una pista de circo, a un retablo de marionetas guiñolescas..., ¿qué pensamos de ese, tan público o político, espectáculo, que es más, mucho más que un espectáculo, con sus fantocheados toreros, payasos, trapecistas, equilibristas, prestímanos, manipuladores mentirosos?... Sigamos con puntos suspensivos, aunque sigamos hablando de ello otro y otros días.



Toros y toreros

Ahora, el 16 de mayo de este año, se cumplió el cuarenta aniversario de la muerte del torero *Joselito.* Lo mató un toro. Casi tres generaciones, casi medio siglo después (¡cuarenta años ya!) los que recordamos aquella tarde vimos aparecer en el ruedo de la actual plaza de toros madrileña las cuadrillas haciendo el paseíllo montera en mano en señal de duelo todavía como homenaje a la memoria del torero muerto. Este raro, misterioso espectáculo español de las corridas de toros —para muchos de sus espectadores pasajeros, espectáculo bárbaro y cruel; para otros, en cambio, de sus espectadores constantes, espectáculo maravilloso, cuya extraña belleza misma supera o traspasa esa crueldad, esa barbarie— va ya para una tradición de dos siglos. Su linaje, su estirpe, su trayectoria en más de siglo y medio de existencia, marca cada vez que se verifica una nueva afirmación de su rareza o extrañeza, de su aparente anacronismo. Y por paradoja muy española este anacronismo no lo es, precisamente por la permanencia tradicional en que se afirma. Hasta el punto de habérsele podido llamar a este espectáculo de las corridas de toros «fiesta nacional española». Como expresión de un casticismo o costumbrismo popular esto parece cierto. Como criterio de valoración moral y estético —o religioso y político (que de todo tiene)— esta denominación podría equivocarnos. De todos modos, la evolución tradicional que el toreo representa aún ante nuestros ojos puede seguir siéndonos particularmente ilustrativa para comprender nuestra historia española de esos años pasados y presentes.

Cuando yo escribí *El Arte de Birlibirloque*, poco después de la muerte del joven torero *Joselito,* y expresamente dedicado a su memoria, me interesaba el espectáculo taurino como claro, luminoso exponente de una dramática dialéctica española en el tiempo, en la historia, que yo simbolizaba entonces afirmativamente en la figura prodigiosa de *Joselito;* oponiéndole, como viva contradicción, la no menos mágica de otro torero: Juan Belmonte. De un lado, *Joselito,* ponía toda la luz, la gracia, la destreza, la agilidad y maestría, el arte y la belleza. Del otro, Belmonte, la fealdad y torpeza, la oscuridad sombría, la trampa o truco mentiroso, la falsificación de un arte. *Joselito,* el milagro de la inteligencia, la alegría; Belmonte, la tristeza, la tramposa emoción del instinto ciego, tenebroso y mortal. Si uno angélico, el otro diabólico, etc. Es decir, que extremaba expresivamente los símbolos para polarizar con ellos la totalidad del juego mágico y prodigioso que el toreo nos ofrece: todo su horror y maravilla. Que son, como tales, a mi parecer, expresamente ilustrativos de España misma. O, al menos, por esta paradójica dialéctica extremada, expresivamente significativos de una España romántica, de un siglo XIX español que fue en el que tomó su forma y modos, que aún conserva, el toreo mismo.

Con curioso paralelismo a lo político, las corridas de toros siguen siendo, en estos aspectos de su modalidad, de su forma, muy castizamente españolas. De esta manera nos parece que ahora, como antes, en España, lo político y lo taurino se corresponden. Aunque naturalmente en ambas cosas hayan sucedido, y sigan sucediéndose, con los tiempos, diferencias notables. Podría suponerse que hay un cierto paralelismo entre lo que se llama decadencia de la «suerte» de pica en las corridas de toros, por ejemplo, y el ejercicio público de la democracia parlamentaria. Aunque por un lado parezca que se trata de proteger la vida del caballo, y por el otro, más bien, la del caballista, picador o piquero. En todo caso, se trampea o suprime la suerte por miedo del toro. También hubo en estos tiempos actuales otras analogías o equivalencias muy castizamente españolas entre lo político y lo taurino. Por ejemplo, su picaresca industrialización comercial. Y también algunos aspectos engañosos de evitar sus riesgos: afeitar los cuernos al toro para disminuir su poder temible, quitándole

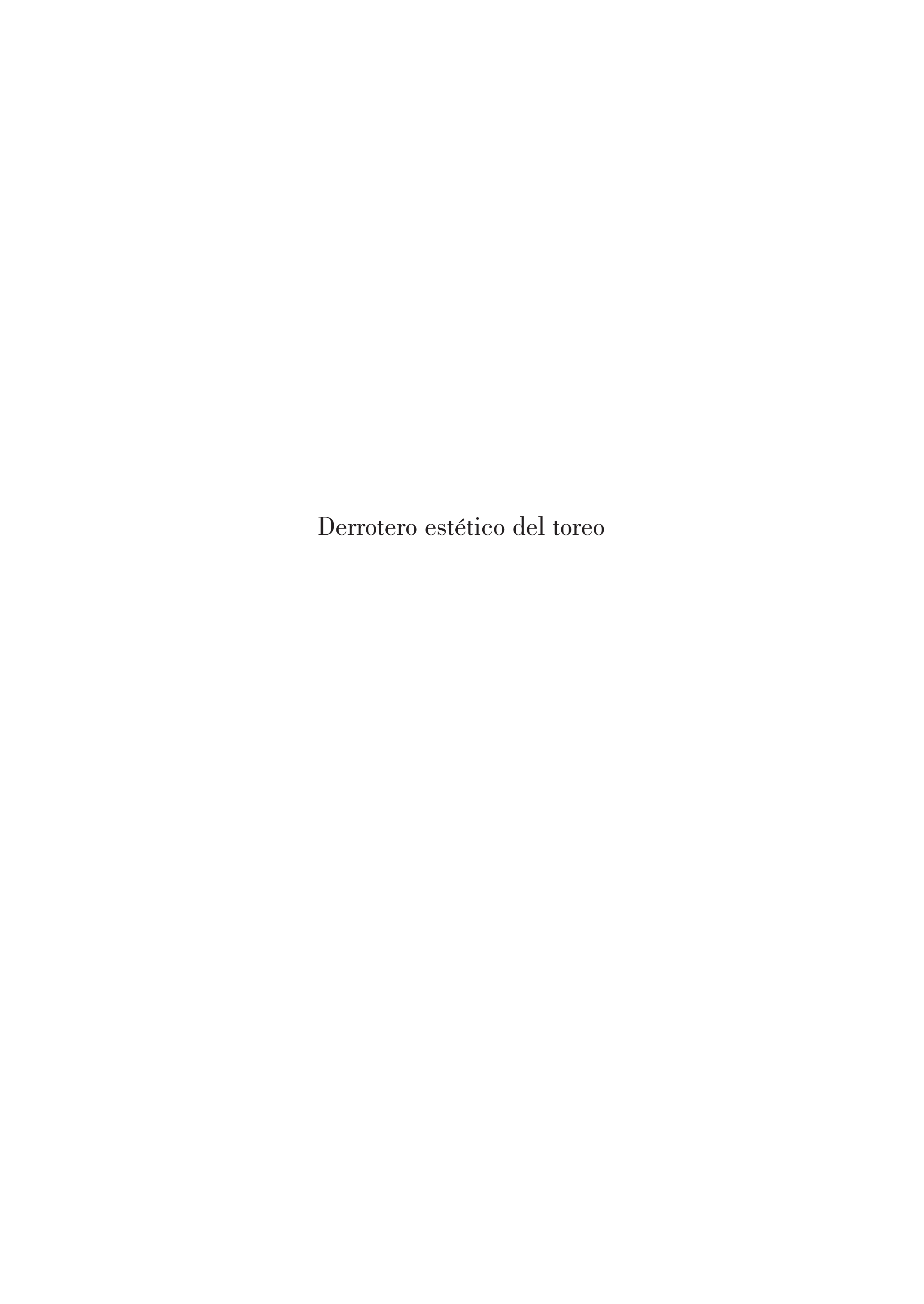
confianza en sí mismo, maleándolo en su inocencia y natural bravura. Y muchas otras cosas más que evidenciarían estas consonancias. Toros y toreros, públicos y políticos, esencialmente han cambiado poco en España. Y si mi lector suspicaz no entiende bien esto que digo, por aquello de los políticos, recuerde la historia de todo nuestro siglo XIX español, recordando cómo para alcanzar el mando y gobierno político en España los españoles vestían el uniforme militar como el torero el traje de luces. Y no se disfrazaban o enmascaraban por eso. Como no se enmascara ni disfraza el torero con el aparente anacronismo luminoso de su traje que le hace figura visible y representativa para el público como para el toro.

Ha cambiado mucho al parecer esta doble faz de lo español que señalamos: lo político y lo taurino. Pero, esencialmente, sustancialmente, y hasta formalmente, sigue pareciéndonos —y siguen pareciéndose— lo mismo. Lo mismo que su romántico siglo XIX engendrador. Por eso los toreros hacen el paseíllo montera en mano en memoria de *Joselito.* Y aunque sea en otra plaza, más grande y muchísimo más fea, y aunque en aquella otra, arrasada y sembrada de ceniza simbólica, se construya un horrible Palacio de Deportes (como en México la catedral sobre el palacio del rey azteca), lo esencial, digo, las raíces invisibles de aquel mundo español, siguen nutriendo de su savia costumbrista este otro, no sé si para mal o para bien de España.

No hace mucho el gran torero Domingo Ortega (admirado, querido amigo) dio una conferencia en un círculo de *aficionados* de Madrid. He podido escucharle después la lectura de esa conferencia, que me ha parecido admirable por lo que dice y por el modo de decirlo. Domingo Ortega escribe —es decir, habla— como torea; con segura, ajustada, fina, elegante maestría y naturalidad. Su conferencia no sólo es una magistral lección de toros, sino de bien decir. (Que entre paréntesis, debieran aprender muchos jóvenes escritores de España.) En ella, entre muchas otras cosas más, certeras, veraces, nos habla especialmente Ortega del toro bravo. Y sin toro bravo —afirma— no hay toreo posible. Toreo verdadero, se entiende. Y esta axiomática verdad taurina suelen olvidarla totalmente los públicos y —¡ay!— también los toreros. Los toreros, como sus estilos de

torear, como sus aficionados y públicos correspondientes —entiendo que nos dice Ortega— pasan: el toro bravo queda. Cuando el toro bravo desaparezca —lo que muy bien pudiera suceder—, desaparecerá con él el toreo. ¡Gran verdad!

Pero entonces nosotros, volviendo involuntariamente a nuestro simbólico paralelismo español (que no es un paralelismo para lelos), pensamos si será lícito expresar un pensamiento político de España diciendo que si en ella no se manda y gobierna bien siempre, como debiera, puede que sea también por falta del toro, de bravura y nobleza en el toro, que, en este caso (con perdón), lo seríamos los españoles: el pueblo español, digo. Que también, como el toro bravo, podría desaparecer, y con él España.



Derrotero estético del toreo

HA muerto el famoso torero Rafael Gómez, en su juventud *Gallito,* después, desde que su hermano José empezó a torear, conocido siempre por *el Gallo.* Ha muerto retirado hace muchos años del toro; y a los cuarenta de la trágica muerte de *Joselito,* cuando éste tenía veinticinco y estaba en la plena madurez de su arte. Era famoso este torero *el Gallo* por su extraña y poderosa personalidad, más que de lidiador y *torero largo* como su hermano, que lo fue tal vez el más extraordinario en el *arte de birlibirloque,* por las características personales que le hicieron célebre como torero desigual, que pasaba rápidamente del éxito al fracaso, de torear maravillosamente a salirse del toro huyendo, y hasta, a veces, tirando los trastos para alcanzar la barrera o el burladero. Ésta fue su leyenda: pasar de un arte supremo, mágico —con la muleta sobre todo—, que no ha tenido igual, y de una asombrosa valentía para realizarlo, a la exhibición escandalosa de un miedo que le hacía «salir por pies» para refugiarse en la barrera o acabar de mala manera con el toro que tenía delante. Esta leyenda correspondía a una realidad que a veces parecía que el torero mismo exageraba. Exageraba cuando estaba mal. Cuando toreaba bien no exageró nunca. Como espectáculo, el toreo alcanzó en su rara y elegantísima figura torera la expresión más bella que en el toreo hemos visto.

El *arte de birlibirloque* de torear (soy yo quien hace muchos años lo bauticé de este modo al escribir la apología de *Joselito*) tiene, como si dijéramos, dos aspectos: el de *su eficacia* para dominar y mandar en un toro,

y el *de la gracia, el garbo*, la belleza con que este arte birlibirloquesco se realiza. Si en *Joselito* predominaba el genio de gran lidiador, para quien el toreo no tenía secretos, al que no faltaban facultades y recursos para dominar todos los toros, bravos y mansos, en *el Gallo* grande, por el contrario, más por falta de facultades que de recursos de sabiduría, predominaba el lado estético: la belleza, repito, la naturalísima elegancia, la maestría e inspiración con que toreaba bien, siempre cerca, sereno, quieto, sin agarrotamiento, con flexible gracia y garbo incomparable en el decir torero. Digo «decir torero», porque también el toreo «se dice», «se frasea», como la música o la pintura, o la expresión artística, poética, del pensamiento. Nadie, en este sentido «ha dicho» el toreo como Rafael *el Gallo:* porque nadie probablemente lo ha sentido tan hondamente como él. Y todo esto es estético, artístico, y no técnico, como se dice ahora.

Sin hablar de «técnica» —que es palabra fea para cualquier arte, aunque sea para un arte tan vivo y pasajero como el de torear, sujeto a circunstancias materiales ineludibles—, podemos muy bien entendernos sobre las diferencias que en el toreo señalan la verdad y el truco o la trampa. Pero como en el toreo, como en el teatro según nuestros clásicos barrocos, «todo es verdad y todo es mentira», estas diferencias trazan fronteras peligrosas cuyos términos aduaneros son fáciles para el torero de contrabandear. Así, el torear con los pies juntos o separados; el bajar la mano para humillar al toro y torearlo de este modo con más facilidad y menos riesgo, logrando, al mismo tiempo, hacerlo pasar sin «cargar la suerte», ya que esto se sustituye con la humillación de la cabeza del cornúpeta dando más efecto al público del peligro para el torero porque el toro parece que le pasa más cerca, etc. Todos esos trucos o trampas, que diríamos formales, no impiden, sin embargo, que el torero artista los convierta en emoción bella y llegue hasta verificarlos con tanto acierto que el peligro, al parecer eludido, vuelve a aparecer —y no solamente a parecer— como real. Fue el caso famosísimo de *Manolete*. Negado por los *técnicos;* admirado siempre por los espectadores esteticistas, dada su extraordinaria personalidad.

A Rafael *el Gallo* no le sucedía esto. No hubo torero menos truquista o tramposo que él. Hacía el toreo o no lo hacía. Pero cuando lo hacía lo

hacía siempre «de verdad». Nadie tampoco —como dijo justamente de él otro grandísimo torero artista, el mexicano Gaona— más valiente. Porque se iba del todo o del todo se quedaba. Pero cuando se quedaba, se quedaba más quieto, seguro, fresco, garboso y cerca, sobre todo cerca, que nadie. Por eso le parecía a los públicos un torero mágico, embrujado, misterioso, milagroso. Porque nunca mentía, porque toreaba siempre de veras. De veras y, por consiguiente, de burlas, que es como hay que torear: con inspirada gracia y alegría. El *arte de birlibirloque* de torear, a través de todo el siglo XIX que lo inventó, fue un arte barroco —y clásico por tanto— más que romántico (aunque fuesen románticos personalmente algunos toreros). El toreo se hizo romántico, tal vez por primera vez, con Juan Belmonte, que, «apagando sus luces inmortales», lo convertía en espectacular exhibicionismo lamentable de su riesgo mortal; confundía al torero con el toro en un melodramático empeño triste, quejumbroso, horripilante: espantoso truco y trampa de la verdad.

Rafael *el Gallo* era un torero único, al que no se podía seguir: un torero genial. *Joselito* murió muy pronto, muy joven, y las generaciones siguientes del toreo ya no lo vieron, ni pudieron aprender de él los secretos de su arte maravilloso. Juan Belmonte quedó como única figura magistral. Y el toreo siguió sus huellas dolorosas sobre la arena. Se hizo pesado, lento, retorcido, sensiblero, sentimental..., sin gracia, sin alegría: triste, melancólico, melodramático. La figura torera de *el Gallo* no pudo contrarrestar por sí sola esta decadencia mortal, ese apagamiento tenebroso. *El Gallo* se apagaba también, falto de salud y facultades, se extinguía en un crepúsculo de su presencia torerísima e inimitable.

Y sucedió algo extraño, insospechado, que podría llamarse en el toreo el esteticismo de la fealdad. Por eso decimos que el romanticismo en la plaza empezó con Juan Belmonte. El *feísmo* se hizo categoría estética para los toreros; y se exageraba la impotencia, el desgarbo, el retorcimiento, el parón *tancredista* y apayasado. Podría trazarse ese derrotero fácilmente, señalándolo en figuras toreras características, desde Juan Belmonte hasta *Chamaco*. Afortunadamente no fue eso sólo. En México no se vio torear a Belmonte. En cambio, allá, Rodolfo Gaona —barroquísimo— dejó abierto

el camino. Y con excepciones románticas (los hermanos Pérez, Carmelo y Silverio) el toreo y el toro mexicanos tomaron el rumbo o derrotero clásico, alegre, bello y salvador. Y España a los mexicanos en ese empeño respondían pronto ejemplos semejantes: *Cagancho,* Cayetano Ordóñez, los *Gitanillo*..., los Bienvenida... Valdría la pena trazar este derrotero con precisión. Y ponerle en lo alto, como nombre señero y ejemplar, el del único y mágico y maravilloso, asombroso torero que fue Rafael *el Gallo.*

Actores y comediantes
(la paradoja del torero)

El gran comediante Jouvet nos enseñó a diferenciar al actor del comediante. En pocas palabras, esta diferencia la establecía Jouvet diciéndonos: el actor hace su personaje teatral por dentro y el comediante por fuera. El actor entra dentro de su personaje, el comediante no. En su consecuencia, el actor es muy inferior al comediante, según Jouvet, porque sólo puede realizar bien muy pocos personajes teatrales, tal vez uno solo. El comediante, en cambio, puede realizarlos bien todos.

No olvidemos que el personaje teatral es siempre una máscara. Y que, por consiguiente, como afirma certeramente Sartre, el personaje teatral (Hamlet o Segismundo, Ofelia o Rosaura, Don Juan o Falstaf, Julieta o Dorotea...) no se realiza en el actor o comediante sino se irrealiza por él. Acaso la verdad más profunda del teatro, como de la Filosofía según Pascal, es que el verdadero teatro se burla del teatro. Del teatro de la teatralidad; y no del público, ni de la obra, ni de su autor. Porque el teatro es un «mundo aparte» en que la verdad y la mentira no se pueden nunca separar. Como en el mundo en que vivimos, sea cual sea su tiempo, su época, su aparente realidad. En este mundo, en esta vida —nos dijeron los barrocos escolásticos españoles de nuestro teatro clásico—, «todo es verdad y todo es mentira». Nosotros aplicamos esta afirmación metafísica al *arte de birlibirloque* de torear, por eso lo denominamos de este modo al escribir la apología del torero *Joselito.* Cuyo arte «birlibirloquesco» de torear lo era: todo verdad y todo mentira. El verdadero toreo se burla del

toreo también. Pero no del toro. Ni del público o pueblo que en la plaza forma parte integrante del espectáculo verídico y burlesco que es una corrida de toros. Espectáculo mágico y misteriosísimo.

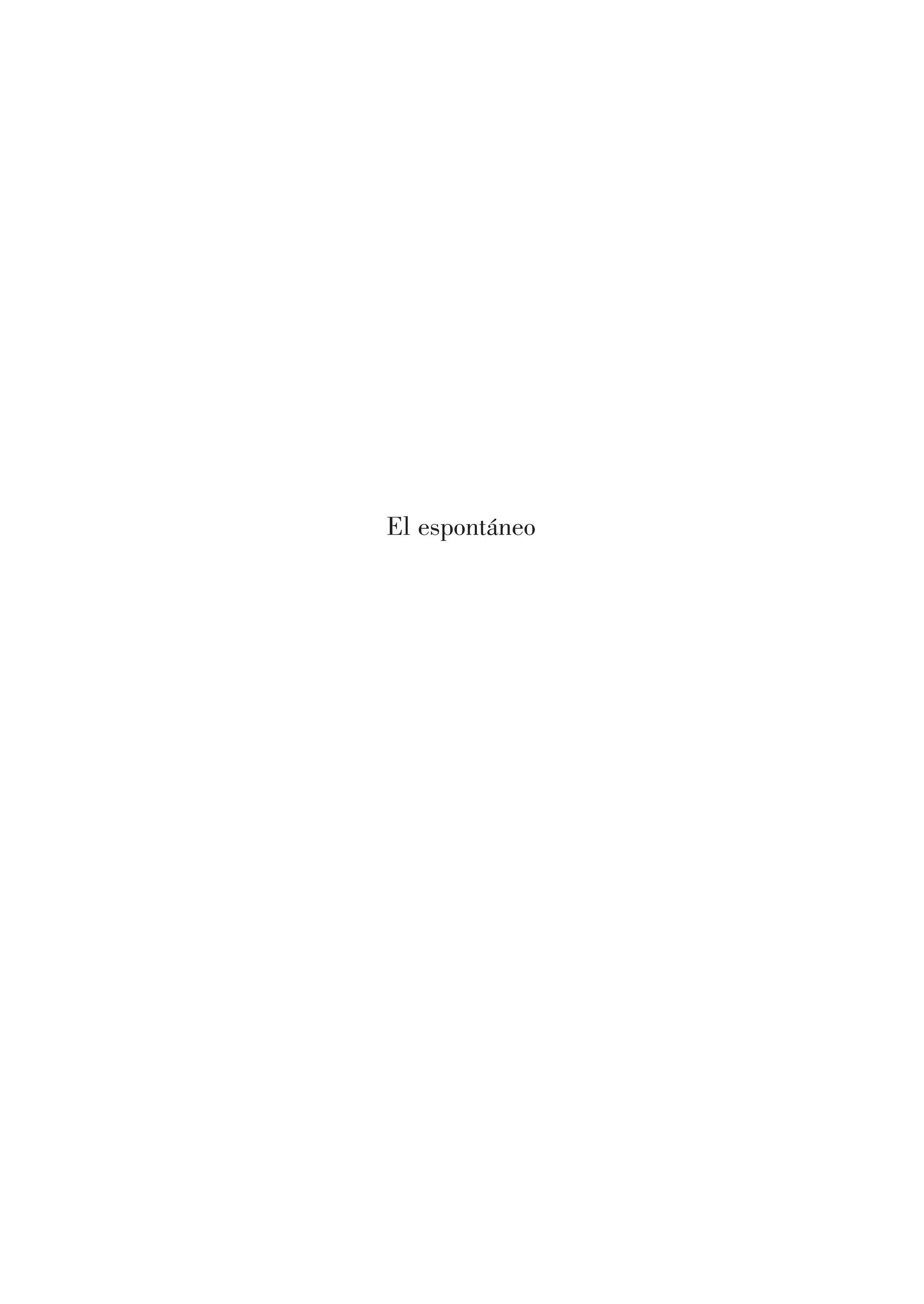
¿Habrá también una paradoja del torero como la hay —según descubrió Diderot— del comediante? Del comediante y no del actor. Porque éste, el actor, al meterse dentro de su máscara o personaje teatral, imposibilita el juego dialéctico que paradójicamente le determina; se convierte, él, el actor, en su personaje, realizándolo y no irrealizándolo teatralmente. Esto es, mintiéndolo de veras, y traicionando la creación irrealizable del poeta, del autor. Parecería que los llamados grandes actores y grandes actrices no hacen bien, de este modo, más que personajes dramáticos que no existen, que no tienen realidad poética ninguna; y que hacen siempre mal los que la tienen: las figuras poéticas irrealizables de un Shakespeare, un Lope, un Calderón, un Ibsen. El actor más perfecto, el que se mete dentro del personaje —de la máscara— que se identifica con él... se paraliza en él por la máscara misma que lo aprisiona; aquel a quien la repetición idéntica, perfecta, automatiza o mata, como la máscara, por la fijeza perfectísima de su expresión. Y ésta es la terrible paradoja del comediante según Diderot: no la paradoja del actor. De ella salva Jouvet, paradójicamente, al comediante, haciéndole que se quede fuera de la máscara del personaje que trata de representar: haciéndole que lo finja por fuera, del tal modo, que no lo repita, que no lo automatice jamás. Y que no lo realice sino lo irrealice de veras. De veras y de burlas. Que el verdadero comediante se burla, al parecer, de sí mismo. El comediante tiene que ser inteligente. El actor acaba —si no empieza— por dejar de serlo.

Todavía recuerdo a María Casares —en cierta ocasión en que yo le hablaba del automatismo mortal para el actor— de su apasionada protesta al decirme: «¡Yo no me repito nunca!». Y tenía razón, porque no hablaba en ella la actriz, sino la comedianta irrealizadora de sus personajes teatrales. Irrealizadora genial. Los comediantes pueden, según Jouvet, irrealizar de tal manera (de manera mágica y no lógica como el actor) todos los personajes imposibles creados por la imaginación de los poetas sin realizarlos nunca de verdad. Paradójica verdad porque es esa irrealización de su

burla la que verdaderamente los realiza en el teatro. El gran comediante (lo fue Jouvet, lo fue nuestro Morano…, lo es María Casares) no se especializa en ninguna figura escénica: puede hacerlas todas (dentro de las condiciones físicas, naturalmente, de su sexo, tipo o edad). Tiene, el comediante, un repertorio escénico ilimitado. Y el actor no. Por eso el actor le suele parecer a sus públicos más serio que el comediante. Como es más seria siempre, al parecer, una máscara inmóvil —aunque se ría— que un rostro humano vivo —aunque llore o exprese el dolor.

¿Podría decirse del toreo —espectáculo mágico y prodigioso—, como del teatro, que el verdadero toreo se burla del toreo (y no del toro ni del público, repito) y el verdadero torero también se burla —queriéndolo o no, a sabiendas o sin saberlo— de sí mismo? ¿Se puede llamar, como yo hice, *arte de birlibirloque* al toreo por eso? Nos parecerá entonces que en el toreo, como en el teatro, hay también actores y comediantes. Toreros que toman el toreo en serio metiéndose dentro de su traje de luces de torear como de una máscara que los inmoviliza o paraliza —y no precisamente de espanto, aunque lo parezca—: que los «tancrediza» por dentro. Toreros «tan serios» que se repiten siempre igual: que todas las tardes —si les deja el toro— hacen igual: la misma faena, el mismo lance, la misma estocada. Éstos serían actores del toreo, que lo hacen por dentro. Los otros, los que lo hacen por fuera, comediantes: y nunca lo repiten igual. Antes se decía algo que tiene relación con lo que ahora digo —pero desde diverso punto de vista—: cuando se hablaba de toreros «largos» y toreros «cortos». Se llamaba «largo» al torero que ahora llamo «comediante». Al gran lidiador, dominador por su conocimiento, por su inteligencia, por su lucidez en la plaza. En esta línea evocamos con el recuerdo —por haberlos visto torear— a Ricardo *Bomba*, a *Joselito,* al mejicano Armilla, a Domingo Ortega… y ahora a Luis Miguel Dominguín. En la de los toreros «cortos», a Antonio Fuentes, Rafael *el Gallo,* el mejicano Gaona… y ahora Antonio Ordóñez. Pero estos ejemplos pudieran resultar equivocantes. Pues no podemos olvidarnos de dos «casos», entre otros, de «fenómenos» —dos casos «lamentables» y verdaderamente «fenomenales» en el toreo— como Belmonte y *Manolete*.

Quedándonos con lo que todavía tenemos ante los ojos (el toreo es arte vivo y sólo aparentemente, como el teatro, inmortal) diríamos que hoy, ahora, el torero «corto», el «serio», el «actor», es Antonio Ordóñez; y el «largo», el «comediante», el que se burla del toreo (porque lo hace «por fuera» y no «por dentro», de verdad), y, acaso se burla también inteligentemente de sí mismo —nunca del toro ni del público (aunque esto último lo pudiera parecer por culpa de la estúpida «seriedad» de los «aficionados», de los «entendidos»)— es Luis Miguel Dominguín. Confieso que con toda mi admiración artística para el «actor», todas mis simpatías toreras están con el «comediante», que, en este caso, también me parece genial.



El espontáneo

Se les llama «espontáneos» a esos muchachos que se tiran al ruedo llevando una muletilla y un palo para darle algunos lances al toro que acaba de salir de los toriles. Es hazaña que supone desinteresada valentía. Pues se dice que de estos espontáneos torerillos improvisados jamás salió ninguno que llegara a ser torero de veras. Y, sin embargo, por su decisión y arrojo lo merecían. Tirarse al redondel de una plaza durante la corrida no es cosa fácil. Supone, antes de llegar a la arena del ruedo, una lucha previa contra todo aquello que trata de impedirlo: algunas personas del público, los guardias, los toreros mismos... Sin contar con que hay que saltar primero al callejón y de éste a la arena. Cuando el torerillo improvisado llega, si llega, a poder ponerse ante el toro, ha tenido tantos obstáculos que vencer que, indudablemente, no llega en condiciones adecuadas para torear: llega fatigado, excitadísimo... Y, además, tiene que dar sus lances a un toro entero. Y, lo que es más grave, entre las cuadrillas de los peones que tratan de impedírselo y que, generalmente, le echan el toro encima haciéndole más seguro el percance. Cuando sale ileso, irá a la cárcel o pagará una multa; o ambas cosas, cuando puede lo último, o alguien se apiada de él —cosa que me parece que no ocurre casi nunca—. En fin, que esta aventura no tiene, para quien la intenta, más que gravísimos riesgos y desventajas. ¿Por qué, nos preguntamos, hay tantos muchachos que intentan esa desatinada hazaña?

Porque suele repetirse mucho. Y ahora más que antes. En esta temporada hemos visto algunos. Y al más arriesgado y mejor dispuesto, al que

llegó a dar algún lance completo, le vimos aparatosamente cogido y corneado por el toro, y aún creemos que su estado es muy grave, que sigue entre la vida y la muerte. A la siguiente corrida de esta en que vimos la tremenda cogida de un espontáneo, veíamos a otro que intentaba tirarse al ruedo sin lograrlo. Estaba tan reciente el recuerdo de la corrida anterior, que todos colaboraron activamente para impedirlo: el público y autoridades de la plaza. Otras veces los espectadores empujan y alientan al héroe anónimo. Hemos escrito héroe. Heroísmo gratuito, desinteresado. Así nos parece que lo es, por serlo en un espectáculo donde todo y todos actúan interesadamente y diversamente remunerados. Desde el matador famoso que llega a cobrar cantidades fabulosas hasta el último peón de su cuadrilla, o los picadores y demás gentes de la plaza. No es un secreto para nadie las grandes cantidades que también perciben por la propaganda los periódicos y muchos de los llamados «críticos taurinos» que hacen la reseña o comentario de las corridas. Digamos que todo en la organización y desarrollo de las «corridas» está montado industriosamente, comercialmente, como un negocio. Menos para el espectador —el público— y para el toro, y, en sus casos casi siempre desgraciados, para los llamados «espontáneos».

El «espontáneo» ahora —quiero decir en estos tiempos— suele ser un muchacho joven, aparentemente sano, ágil, generalmente no mal vestido. Nada puede hacernos suponer que la motivación de su acto sea un interés o ambición egoísta. Puede serlo, acaso, la vanidad; el presumir de valentía y arrojo antes y después de realizar su hazaña. Puede, en algún caso tal vez, tratarse de una apuesta entre amigos. Al espontáneo suele verlo el público con simpatía. Si logra salir airosamente de su empeño los públicos le aplauden y piden a las autoridades el perdón consiguiente. No sé si éste se otorga. Sí sé que, en estos días, el «espontáneo» al que vimos cornear tan espantosamente por el toro —y con indudable culpabilidad de las cuadrillas toreras que estaban en aquel momento en el ruedo, porque agravaron imprudentemente su situación con torpeza manifiesta— pasó de la enfermería de la plaza, en estado gravísimo, a la de la cárcel. No sabemos si en ella encontraría todo lo necesario para salvar su vida. Suponemos que sí.

Pero nos pareció de una crueldad inútil el aspecto moral de ese castigo. Nadie hizo, entre quienes hubieran podido hacerlo, un gesto generoso para evitarlo. Aquel pobre muchacho, mortalmente herido, agonizante, «cumplía condena» por su acto sin merecer piedad alguna, cuando, a consecuencia de su temeridad, de su gratuito, desinteresado heroísmo, estuvo a punto de perecer, pudo quedar muerto en el ruedo. No hubiera faltado ya más que, como en otros tiempos, si moría, negarle sepultura.

Brindo a psicólogos y sociólogos la consideración de este raro, extraño tipo, por otra parte españolísimo, que es el del joven «espontáneo» que se arroja a los ruedos para lancear con seguro riesgo de su vida a un toro que acaba de salir a la arena. Yo no puedo negarle mi simpatía: precisamente por la desatinada heroicidad de su acto imprudentísimo, temerario. Y por lo que contrasta su disparate con todo el mundo taurino que le rodea; con todo ese repulsivo «mundillo» de explotación de vidas humanas, que se ponen en juego mortal para el ejercicio de su mágico arte maravilloso. Y también horroroso cuando la cornada del toro hiere al hombre de muerte. Y cuando, se diría, que de esta sangre se alimenta la «legión cobarde del interés» —que dijo el poeta— que constituye el negocio taurino. Al menos el «espontáneo» es un ejemplo, heroico —repito—, él solo, en medio de ese ibérico ruedo de la plaza de toros, por el escandaloso desinterés de su gesto.

De ningún «espontáneo» —se dice— ha nacido nunca un gran torero. Pero acaso de todo gran torero, para que lo sea, tenga que nacer, cada tarde, un «espontáneo».



El único y su soledad

A Rafael de Paula.

MURIÓ en Sevilla, en su cortijo de «Gómez Cárdena», cerca de Utrera, el famoso torero Juan Belmonte. Llegó la noticia a Madrid en versión equívoca del suceso: que se había caído del caballo o por una escalera; que le encontraron desmayado en su despacho. Las diversas versiones, coincidentes en que padecía una lesión de corazón, dieron lugar, por imprecisas, a que se rumorease que había sido un suicidio. Esto último sorprendió a muchos; a otros no tanto. Quienes no se extrañaban o sorprendían nos hablaban de su carácter solitario, apartado, alejado de sus familiares y amigos en sus soledades postreras. Una croniquilla sevillana aludía a esta soledad del viejo torero, calificándola de angustiosa, y la comentó en tonos retóricos de elegía. La versión del suicidio era cierta. Pero se la ocultaba cuidadosamente, pudorosamente, y hasta hipócritamente, para no escandalizar con ella. Y también para que sus pomposos funerales públicos no hubieran tenido que sufrir menoscabo.

En efecto, mientras la lenta campana funeral tañía por su muerte, toda la prensa, como vulgarmente se dice, «echaba las campanas al vuelo»; es decir, que campaneaba estrepitosamente su gloria. Justos, muy justos, sí hiperbólicos y redundantes, los elogios fúnebres al desaparecido. Abundantes, superabundantes de pésima literatura ditirámbica. No importa. El torero ya no tendrá que oírlos más: se quedó solo y único para siempre.

Porque este Juan Belmonte, el señor Juan Belmonte, como antiguamente se les decía a los grandes maestros de su arte (señor y no don,

porque de latino nunca tuvo ni puede tener nada un torero, ni siquiera su más íntimo y trágico estoicismo, senequismo andaluz), este gran señor del toreo que fue Juan Belmonte, era solo y único de verdad. Mientras vivía *Joselito* y alternaba con él toreando —en su época torera más gloriosa— los dos eran únicos, los dos estaban solos. En un capitulillo admirable del estupendo libro de su vida torera, que escribió o transcribió a su dictado el periodista Chaves Nogales, Belmonte nos cuenta aquella tarde, en la plaza de toros de Madrid, la última en que torearon juntos, la víspera de la muerte trágica de José en Talavera; y al contarlo, nos dice —con palabras que valen bien su estilo de torear (Belmonte cuenta, como torea, con un fraseo tartamudeante y ceñidísimo como el braceo de sus medias verónicas)—, nos dice cómo sintieron, los dos juntos, que estaban solos: y juntos, y solos cada uno con su toro de verdad. Que a José lo mató en la plaza de Talavera. Que a Juan no pudo nunca herirlo de muerte en los ruedos. Ahora, al morir, iría a cumplir Belmonte sus setenta años. Es decir, que sobrevivió a *Joselito* casi medio siglo. *Joselito* tenía veinticinco años cuando murió. ¡Cómo debía sentirse solo —solo y no solamente único— Juan Belmonte en los ruedos, y aun fuera de ellos, desde la muerte de José!

Mirando aquel pasado glorioso de los dos, comprendemos, sentimos, mejor que cuando los veíamos juntos toreando, su inseparable soledad. Por eso a la rivalidad que partía en dos el círculo mágico del toreo, partiendo en dos bandos belicosos a sus frenéticos espectadores, ha sucedido en la memoria de todos la visión justa de su inseparabilidad torera. Y así digo que toreramente eran únicos y solos los dos: y los dos juntos. Como el sol y la sombra en el ruedo.

Me parece que fue Belmonte el primer matador o espada que vistió el traje plata; *Joselito* vestía siempre de oro; y cuando no, de negro, sin brillantes lentejuelas, sin luces, apagado del todo. El caso es que uno y otro se correspondían, se completaban y complementaban en la plaza. Y que ninguno de los dos hubiera sido tanto el que era, lo que era, lo que fue, sin el otro. El angélico y arcangélico *Joselito* sin *el diabólico* o endemoniado Juan. Aquél, la pura, transparente, inteligencia viva. Éste, el poseído, el tenebroso y poderoso engendrador de misterio (del «duende») que hacía

posible, subrayándola, su más luminosa expresión. Los dos juntos, los dos únicos y solos, eran de verdad el toreo, todo el toreo (yo diría que toda la verdad y toda la mentira del toreo). Sus nombres no podrán separarse jamás. Al morir Juan, se juntaron para siempre, solos, definitivamente únicos en su gloria.

Evocamos, en su recuerdo (el de su toreo, el de su vida), la soledad de Juan Belmonte, el único. Como artista torero fue único y solo, repetimos, como lo fue José. Los dos inimitables. Si al lector no le parece exagerado diría, para situarlos en la historia del Arte de Birlibirloque, del «arte mágico del vuelo» que es el toreo, que si uno fue su Lope, el otro fue su Calderón (o su Quevedo). Y aún osaría decir que si uno fue Mozart *(Joselito)* el otro fue Beethoven (Belmonte). Esta última equiparación me parece muy justa para comprenderlos. Si hay algo que pueda llamarse sustantivamente «la música» o «el toreo», me parece evidente que lo que la música nos dice al oído por la voz purísima, casi infantil, angélica o divina de Mozart, es distinto de lo que nos dice por la honda, desgarrada, a veces sollozante, humanísima, y endemoniada de Beethoven. Y que lo que nos dijeron por los ojos el mozartiano *Joselito* y el beethoveniano Belmonte también es muy distinto, si igualmente en uno y otro fue el toreo como canto y cante —como música— de maravillosa soledad.

Soledades únicas del arte. En la música, en la pintura, en la poesía, en el toreo... A esa equivalencia torera que señalamos con Beethoven, con Mozart, podríamos añadir otras de la pintura: un Greco, un Miguel Ángel, un Rembrandt, para el señorío torero de Juan; un Velázquez o Murillo o Goya, para el de José. Y es que a esas alturas señeras, a esas soledades humanas de cumbre, también el arte mágico del toreo tiene poderosa repercusión espiritual. Antes, *Joselito,* prodigioso, maravilloso artista creador de un estilo único de torear que era casi una dicción poética luminosa para el pensamiento. A su lado y después, solo y único, Juan Belmonte, que arrastró consigo, como un capote por la arena, esa oscura sombra de sí mismo, esa ansiedad y desasosiego, inquietante, de su propio destino mortal. Por tan solos y únicos los podemos comparar con aquellos otros solos y únicos como ellos, grandes de la pintura, la

música, la poesía…, aunque efímero y volandero sea este otro arte suyo de torear. Porque como ellos (Lope y Calderón o Quevedo, Mozart y Beethoven, Miguel Ángel y El Greco y Rembrandt, Velázquez y Murillo…), por serlo justamente tan únicos, tan solos, son o fueron herméticos para los demás. Y podría decírseles lo que de Shakespeare dijo Byron: «Un mal ejemplo». Belmonte y *Joselito* —separados y juntos— unidos ya para siempre en la inmortalidad de su gloria torera, ¿fueron, seguirán siendo también para el toreo un mal ejemplo? Es decir, algo que no se puede ni se debe imitar. Pues los que intentaron hacerlo, como a aquellos otros genios del arte, apenas lograron su falsificación engañosa, una ridícula caricatura siniestra.

La lección de aquellos dos inimitables por inaccesibles puede ser otra: la de que cada uno siga, con la misma veracidad que ellos el suyo, su destino propio. El de *Joselito* y Belmonte fue un destino trágico. Como si cada uno y los dos juntos quisieran decirnos: «no hay más allá». O el «nadie las mueva», como las armas de Roldán. Nadie mueva aquellos que fueron sus trastos de torear. Pero cada uno tenga los suyos propios. Éste sería su mejor ejemplo.

Meditemos el gesto supremamente estoico (senequista) del sevillano trianero Juan Belmonte ante la muerte, saliéndole al paso a buscarla como a un toro. ¡Y esto a los setenta años de su edad! Le reconocemos admirados. Pues es el mismo que de joven salía todas las tardes a la plaza a buscarla: a buscar una muerte que nunca podía encontrar. Y que una tarde le robó su rival y compañero *Joselito.* Desde entonces, único y solo de verdad, la buscó, la esperó siempre en vano. ¡Y con qué elegancia torera fue hacia ella! A cruzarse con ella, pisándole su terreno para obligarla a pasar. ¡Con qué noble gesto, humilde y orgulloso a la vez, la ha matado —a su propia muerte— como al toro!

No se suicidaba el torero Juan Belmonte: mató a la muerte en él. A esa muerte con la que estuvo peleando a solas toda su vida. «Torear —decía— es hacer todo lo contrario que quiere el toro.» Vivir fue para él intentar hacer todo lo contrario que quiere la muerte.

A manera de epílogo

MUSARAÑA Y DUENDE DE ANDALUCÍA

José Bergamín
París, 1958



Manuel Colmeiro (Escuela de París - Grupo Picasso), años cincuenta. Inédito.

ERA frecuente, habitual en gran parte de Andalucía llamarle «duende» a un cierto sentido del misterio que ofrece a éste una singular significación. Una cosa tiene misterio, tiene «duende», para el andaluz, cuando parece que se mueve en ella algo que es más que alma o espiritualidad indefinible, algo que le presta un «no sé qué» de extraño y estremecedor, de oculto, de profundo y, a la par, inasible, huidero. El poeta Federico García Lorca supo admirablemente advertir lo que importa para la poesía ese «espiritillo sutil» («misterio escondido», que diría Cervantes, que lo puso en su *Gitanilla*), ese extrañísimo estremecimiento. Ese misterio de índole singular es el que tiene, para los andaluces, en el cante, en el baile, en el toreo, un «no sé qué» que se le añade y trasciende las propias virtudes de cada una de esas artes —las «artes mágicas del vuelo», para decirlo con el verso de Lope—, que son el toreo, el cante y baile andaluces cuando se dejan traspasar por ese misterio indefinible; que no es sólo la «gracia», aunque cuente con ella, como colaboradora inefable; que no es la «inspiración» o la Musa o el Ángel, como nos dijo el propio poeta granadino. No. Ni «ángel andaluz», ni Musa griega: «Duende». El cantaor Manuel Torres decía del cante que «no es bueno ni malo de por sí, sino por el gusanillo que se le mete dentro». Ese gusanillo que se le mete dentro al cante andaluz, o al baile, o al toreo, se le mete también a los versos de sus poetas, antiguos y modernos, clásicos, románticos, actuales... Tiene «duende», y no solamente «ángel» y «musarañería» (que ésta es otra: la musaraña, y no

la Musa griega), la poesía andaluza clásico-barroca de estirpe sevillana tradicional, culta y popular, desde el Renacimiento, desde el Divino Herrera (que por eso lo fue: divino) y sus seguidores en la escuela poética sevillana; como sus otros congéneres andaluces, sobre todo Góngora, el cordobés, y sus secuaces en toda Andalucía (en Granada, en Antequera...). Tiene «duende», y no sólo «gracia», «ángel», «musa» o «musaraña», esta poesía andaluza, andalucísima, que cuando llega a los románticos —Rivas, Bécquer, Ferrán...—, cuando toca, sobre todo, tan vivamente a lo popular, como en Ferrán y en Bécquer, traspasa la «musarañería» de su romántica «inspiración alemana» con ese nuevo y distinto estremecimiento del «duende», como de la «gracia» y el «ángel» andaluces. ¿Pues qué tierra es esta andaluza donde, como en sus bailaores y cantaores, en sus toreros y poetas, no es lo que más cuenta el dominio y maestría ejemplares en su arte, o artes correspondientes, sino aquella «musarañería» singularísima de su «duende», que añade a su «ángel», a su «gracia», naturales y sobrenaturales, otro dejo, otro acento, tan hondo, tan extraño, tan secreto y vivo y perceptible a la vez, como el sentido de su especial, singular hechizo o encantamiento, inconfundible, inexplicable, mágicamente incomprensible?

* * *

Andalucía tiene profundísimas raíces laberínticas de múltiples civilizaciones milenarias. Por esa perspectiva histórica, intra-histórica, que se nos pierde en imposibles lejanías, trata el filósofo, de procedencia andaluza, José Ortega y Gasset, de explicarnos sus íntimos secretos vivos. Y nos habla de un paraíso. De una tierra paradisíaca, donde a sus habitantes les basta y sobra con vivir y sentirse vivir de tal modo. Nos habla el filósofo de un «ideal vegetativo» de los andaluces. «Ser andaluz —nos dice— es convivir con la tierra andaluza, responder a sus gracias cósmicas, ser dócil a sus inspiraciones atmosféricas.»

Pero en este paraíso de la tierra andaluza hay algo más que esa «idealidad vegetal» que nos pinta el filósofo. En este paraíso («cerrado para muchos, abierto para pocos» como sus jardines gongorinos) hay algo más que la serpiente tentadora de graciosa ondulación terrenal, femenina y

cósmica; hay algo que se yergue, altivo, poderoso, dominador, con ímpetu oscuro y sed de infernales apetencias fogosas...; algo más que la serpiente demoníaca o diabólica, algo que, porque tiene cuernos, puede parecernos también satánico: hay el toro. El toro bravo. Un toro que es como un fantasma de espanto, pero también de maravilla (por la sorprendente concentración impetuosa de su lumbre); un toro que arremete y penetra con su violencia dominadora hasta entrársenos por el pecho para herirnos mortalmente en el corazón. Por eso la versión que nos ofrece el filósofo de Andalucía nos parece justa, certera y acertada, pero no bastante para encerrar en ella esa profunda emoción mágica que la envuelve; ese secreto oscuro y penetrante de su ser; ese misteriosísimo sentido que la traspasa y la trasciende de significación singular, más allá o más acá, de sí misma, y que junta al sentir perezoso de su apariencia paradisíaca esa otra honda «jonda», voz, que es grito y es canto; voz en grito (¡eh!... ¡toro, toro...!) o quejido o gemido, ansioso, angustioso, angustiado, agonizante, en que se ensombrece su canto; quejido, gemido o aliento, respiro apenas suspirante, entremetiéndose por un laberíntico empeño oscuro que entraña —musaraña— ese gusanillo mortal, duende, ángel, gracia... específicamente andaluz. Y ese grito enmudece a veces por su espanto. Otras se levanta, como el surtidor, graciosamente en reboleras de agua, luminosas como las del luciente capote burlando la embestida sombría del tenebroso toro. Pero siempre esa voz, ese acento, tiene cadencias misteriosas —«que el aire dilata en las sombras», como las del himno «extraño y gigante» que se rompió en los versos estremecidos del poeta romántico sevillano—. Esa voz tiene «duende»:

Espíritu sin nombre
indefinible esencia.

¿Qué hay de este espíritu, de esa esencia, inefable, indefinible, en las imágenes mudas o sonoras que se nos ofrecen, vivas, de Andalucía? Vemos, de pronto, rostros de humana belleza o fealdad, que expresan, como un eco, aquellas secretas cadencias misteriosas de lo andaluz; rostros detenidos en el tiempo, extasiados por una pereza profunda que los hechiza, los encanta, los paraliza en un solo gesto expresivísimo, exagerado, de una

emoción, de un pensamiento. Y hay en esos rostros, viejos o jóvenes o niños, una como infinita tristeza, enmascarada, a veces, hasta de la vulgaridad más atroz. Es como un reproche de abandono, de soledad, de soledades inconfundibles. Aunque sea «en soledad confusa...», según dice el verso gongorino, como así se nos aparecen. Porque, al parecer, son apariciones, fantasmas, máscaras de un solitario, doloroso, angustioso vacío interior. Bernanos nos ha hablado de ese vacío que oculta como una máscara el vivo rostro humano, que él considera hermoso, de los campesinos españoles. Entre esos rostros, hermosos y feos, entre esas enmascaradoras fisonomías de serena o inquieta espiritualidad, o animalidad extremadas, se extiende un paisaje, de ciudad, de campo, expresivo de semejantes soledades perezosas. Todo parece que quiere soñar o dormir en estas tierras y ciudades de Andalucía «sin voluntad ninguna», como para el poeta que se dijo tener «alma de nardo», de arábiga estirpe andaluza (Manuel Machado o Juan Ramón Jiménez...). Es el «fantasma irrisorio» que besa un nardo en el poemilla de Antonio Machado, profético del español bernanosiano, que también besa esa flor a la luz de la luna, entre las tumbas de un inmenso, desolado cementerio nocturno. La consideración de la muerte hace soñar y hace dormir al andaluz, que no la teme de ese modo: o que la elude, a lo torero, «echándose el alma a la espalda», como el capote, o éste al suelo; echándose sobre él y durmiendo o soñando solo. Solo con su sueño o sus sueños, de su perezosa duerme-vela. Pero el que no duerme, ni sueña, es el toro. El toro, que dicen supersticiosamente los toreros andaluces que tienen toda la noche debajo de la cama en la víspera de la «corrida» para no dejarles dormir. El que no se duerme o no se sueña nunca es el toro. Y en el Paraíso de Andalucía, como en el ruedo de la plaza, el que manda es él; aunque eso le cueste la vida. Ni siquiera manda la serpiente, ni, por la serpiente, la mujer. Y eso, en la tierra que se llama «de María Santísima», donde priva el culto a su humana divinidad, a su virginal maternidad, perpetuándose como figuración acariciadora de la súplica del dolor humano en la Purísima o Inmaculada visión murillesca; la apocalíptica, reveladora imagen de María, que, no solamente pisa la cabeza satánica de la serpiente, sino los dos cuernos luminosos, lunáticos, de un invisible, poderoso, orgulloso, satánico... toro bravo andaluz.

Hay en las vivas imágenes andaluzas una intensidad de expresión que parece que las exagera; como si la cámara, la lente captadora de su viva luminosidad, se hubiera contagiado de andalucismo.

En toda España tienen los andaluces fama de exagerados y hasta de mentirosos. En su amabilidad social, de zalameros. Superficialmente es así o puede parecerlo. Pero si ahondamos un poquito en la interpretación de esta apariencia —como en todo el mundo aparencial andaluz, al parecer tan leve en la tristeza como en la alegría—, advertiremos que la Andalucía profunda expresa en esos modos característicos de su ser lo más poderoso de sí misma, su ímpetu creador, imaginativo, que transforma las realidades aparentes en hondas simas como abismos, de dolor o goce, de alegría o pena.

El andaluz no exagera, no miente, no halaga a los demás con su delicada y finísima cortesía, tan excepcional en España, sino que, al percibirlo todo mágicamente, lo transfigura. Hace siempre poesía, aun sin saberlo. Vive en constante estado metafórico, como si dijera e hiciese siempre una cosa por otra. Pero, entiéndase bien, esto no es un juego tramposo, sino, por el contrario, el más puro, inexorable intento de veracidad que pueda darse. Una veracidad de poesía a cuyo contacto percibimos, inmediatamente, como exageración o mentira, como halagadora seducción formal, la comunicación espiritual que tan vivamente establece. Por esto resulta a primera vista paradójico en el andaluz (su poesía, su pintura, su música, lo expresan significativamente de este modo) esa exageración aparente que se apresa para expresarse en un limpio estilo tan dominado, tan contenido, tan exacto, como el ímpetu poderoso del toro en la rectitud de su embestida. Todo gran artista andaluz tiene estilo torero. Y esto puede ejemplarizarse fácilmente desde Séneca, primitivo iniciador universal de ese estilo (que es estilo de toro bravo) hasta Falla, Picasso, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Alberti, Cernuda. Sus mejores ejecutores últimos, aún recientes. Y a esto es lo que ha llamado el poeta andaluz contemporáneo, Juan Ramón Jiménez, la universalidad de lo andaluz. La universalidad de lo andaluz parecería imponerse fuera de España con un acento tan marcado que se confunde a veces con lo español absoluto: con protesta indignada de los demás españoles, más recatados o suspicaces, más encerrados o aislados en

sus particularismos propios. Se confunde lo específicamente andaluz con una falsa españolidad o españolismo que se llama «de pandereta». Y de lo cual quienes menos culpa tienen son los andaluces, que, aunque los haya «andalucistas» y que se disfrazan de serlo, son los menos, y nunca alcanzan esa universalidad que decimos. Fuera de España las voces que más vivamente han llegado a alcanzar en nuestro tiempo esa comprobación universal de lo español son voces andaluzas. Basta decir los nombres de Falla, Picasso y Federico García Lorca, para comprenderlo. Porque no es Albéniz, es Falla, y no es Solana, es Picasso; y no es Unamuno, son Antonio Machado y Federico García Lorca y Rafael Alberti, estos andaluces universales, los que comunican a Europa, al mundo, el significado más hondo, más puro y más vivo de lo español, en la música, en la pintura, en la poesía. Los que nos ofrecen una percepción mágica de lo español que es la más viva y verdadera para el conocimiento o entendimiento real de España.

En estas vivas y vivaces imágenes andaluzas actuales, momentáneas, hay, decimos, tal intensidad de expresión, que nos parecen exageradas, y diríamos que mienten para halagarnos o para horrorizarnos —que de todo hay— al saltarnos tan vivamente a los ojos. Hasta los rincones más quietos parecen decirnos con su silencio tanto (¡y con tanta pena o alegría!) que nos parece, en esos silencios, como si escuchásemos la voz del cantaor que los expresa —que los exprime—; como si viéramos o entreviéramos en sus soledades, pobladas de fantasmas humanos (a veces tan aparentemente muertos, disfrazados, enmascarados de vivientes), la silueta torera o bailaora que acaba de escapar para darnos esa ilusión de su invisible huella, desaparecida, de su imposible hallazgo. Hay «duende» y «musaraña» andaluces en las vivas imágenes instantáneas de Andalucía. Y hay que abandonarse a esa emoción extraña que nos transmiten para sentirnos cerca de ese mundo andaluz que nos sale tan fugazmente al paso. Muchas veces desconcertante. Porque parecen mentira, pero son verdad; son de verdad esas figuraciones vivas aparentemente mentirosas.

* * *

Se ha solido decir que hay dos Españas, que España es una dualidad; que España, partida, son dos: una mentirosa, otra verdadera; y que cada una de

las dos pugna, desde siglos, por hacer desaparecer a la otra, sin conseguirlo. Que por eso nos recordaba siempre Unamuno aquel verso latino del español, andaluz, Lucanor, en su *Farsalia,* en el que hace alusión a una constante «guerra civil» entre españoles, que es más —dice el poeta— mucho más que guerra civil: porque es como un trágico destino común, una fatalidad que respondiese a una entrañable, ineludible, paradójica, afirmación mortal de la vida. También se suele decir, cuando no sencillamente darlo a entender para no decirlo, que hay dos Andalucías. Pero ni hay dos Españas ni hay dos Andalucías. Lo que hay, tal vez, en España, en Andalucía, más expreso y visible que en parte alguna, es una máscara y un rostro. Como en la poesía: en la que también veía el sevillano Bécquer esa dualidad que le hizo afirmar, a su vez, de este modo, que en España había dos poesías. Y lo que hay, a mi parecer, es una máscara y un rostro de la poesía: pero de una misma poesía. Andalucía nos ofrece a los ojos —y a los oídos— esa poética dualidad vivísima: la de una máscara y un rostro que se superponen o se separan y que, a veces, cuando se juntan, se ajustan de tal modo los dos, o se ciñe tanto la máscara al rostro vivo, que parecen ambos identificarse en ese empeño, como si buscasen una sola expresión intensificada de sí mismos. Pero esta aparente identidad del rostro y la máscara en lo andaluz, no es como la que dijo Byron de Venecia: «El rostro de Venecia es la máscara». No. La máscara no es el rostro de Andalucía. (El Don Juan de Byron parece un andaluz enmascarado de veneciano.) Pero en lo andaluz hay una máscara que a veces se hace transparente cuando el andaluz, ciñéndola tanto a su rostro vivo, le da esa lucidez, esa claridad. Así, por el arte, por la poesía. Así, de una manera más brutal y más pura tal vez, más viva, en «las artes mágicas del vuelo», como con el admirable verso de Lope, se puede denominar el cante, el baile y el toreo andaluces. Este último, específicamente andaluz, y dándole a los otros dos la elegancia intelectual peculiarísima de su propio estilo. Porque en él, en el toreo, se les ofrece al baile y al cante andaluces su lenguaje más luminoso: el de su más oscura pasión —desde las tenebrosidades fisiológicas del instinto generador o mortal de su erotismo hasta el latido de la sombra que palpita en su sentimiento del amor—. En el toreo se transparenta, efectivamente, por la máscara que se nos figura de sí mismo, ese fantasma humano del tiempo que es el torero vestido de luces de

torear; como lo es el sacerdote revestido para la liturgia sagrada en el Sacrificio de la Misa; o el *clown,* encendido también luminosamente en su burla sin sangre. Aquí la máscara y el rostro, ceñidos, digo, tan apretadamente el uno al otro con esa aparente identificación (toreo, baile, cante), hablan un lenguaje andaluz tan puro que se nos revela por su esencia y su forma aparencial más profunda como en un agua quieta. Y, precisamente porque es esa aparente calma la que nos expresa, trasparentándola, la más angustiosa inquietud. (El que torea, el que baila en andaluz, apenas se mueve, se está quieto —o nos lo parece—: como el que canta «hondo», extasiando en la voz de esa manera su temblor, su estremecido gemido o grito, que enmudece de espanto o asombro al que lo escucha; por lo que se le abre con él de hondo —«jondo»— aspecto abismático al silencio.)

Esas dos imágenes que se juntan hasta parecer confundirse la una con la otra (la máscara y el rostro, el torero y el toro, la bailaora con su sombra; el cantaor con su eco o sus ecos), son una sola imagen solitaria del hombre en su agonía: en su lucha interior; la que lleva consigo mismo por esa dualidad que le expresa —expriméndole, efectivamente, en la palabra, en la voz, en el cante y baile—, lo que él lleva invisiblemente «toreado» de ese modo, como el torero al toro. En el cante y baile andaluces hay siempre un toro invisible, que es el que manda en él. Y en la honda poesía de todas las artes consecuentes con ese estilo andalucísimo se nos manifiesta igualmente: en la música de Falla y en la pintura de Picasso, como en la poesía de Antonio Machado y Federico García Lorca. Porque el poeta andaluz (pintor o músico, poeta siempre) tiene ante la vida y ante la muerte una actitud torera. El Don Juan español (y Don Juan no puede ser más que español) es un andaluz. Y es un torero del amor, como Séneca, su profético antecesor magistral, lo fue de la verdad o de la virtud, según Nietzsche. Y es que el andaluz lucha (agoniza), pelea consigo mismo hasta cuando calla. Cuando habla o canta o baila o torea, pelea con el cante, con el baile, con lo que sea (el pintor con la pintura, el poeta con la poesía), como el torero con el toro. El cantaor con su toro, eco, sombra... La bailaora con su toro, sombra, eco... Y todos con ese «sentimiento trágico de la vida», que es como le dijo Unamuno —«pensamiento en conmoción»—. Pensamiento que se estremece. «Cuando el

pensamiento se hace más profundo, canta», decía Carlyle, profeta de silencios. «Sentir es penar temblando» —escribí una vez. Añadiendo en consonante rima—: ¿y hasta cuándo? Pues hasta que quiere el toro.

* * *

Este cantar hondo andaluz, este profundo canto y cante de lo andaluz (y no solamente del andaluz, porque en Andalucía parece que todo está cantando siempre: el paisaje, las casas, las cosas…), canto y cante más allá de ese otro, instrumental —que diría Mallarmé que nosotros llamamos música—, se expresa, en las formas vivas más insospechadas: en una lirada, en un gesto, como en una voz rota (en el desgarre que se dice *rajar* la voz, cortar su cante), la voz cortada o entrecortada, por la risa o el llanto, alegre o sollozante… Así, en el cantar, en la copla, que entreteje, musarañera, lo hondo de su sentido y duende. Por eso decimos que su rostro no es máscara aunque se enmascare de sombra o de luz. Porque lo que nos dice esa lucha, esa pelea, del hombre solo con su sombra o su eco, con su vida y con su pasión —del hombre solo con el toro—, es la más radical afirmación de la vida por la muerte; la más desesperada y desesperante afirmación de una verdad que acaso para parecerlo mejor se expresa en la mentira. Tal vez la mentira no es nunca lo contrario de la verdad, sino su enmascaradora ilusión que la manifiesta y trasparenta, que la verifica; por las veras o por las burlas. Una buena escuela senequista y torera, andaluza, de filosofar, a lo Nietzsche, supera esa trágica afirmación viva por un pensar tan hondo, que canta; un modo de sentir, tan estremecido, que se calla para oír mejor esa voz inaudita, inaudible de su verdad. Y entonces mira, ve por el cante o el baile y el toreo que los enciende de figuración fantasmal, el más intimo, entrañable sentido de su ser, como si no lo fuera; como si pareciera, o mejor, apareciera, en visión pura, luminosa, en fantasma de luz. «La música en el aire se aposenta», escribió Lope. Nosotros añadíamos: la pintura, en la luz. Y la poesía, que es música y es luz —ese fantasma que está entre la música y la luz—, habla, cuando habla en andaluz, ese lenguaje que es el más torero imaginable; de veras y de burlas; el que aprendió Cervantes en Sevilla; el que habló su maestro el Divino Herrera, el sevillano. O el satánico de Góngora, el cordobés.

Pues este lenguaje andaluz puro (más tarde en los románticos singularmente único en Bécquer y en Ferrán, después en Machado y en Lorca y en Alberti), es el que nos habla una Andalucía que teje y desteje su propio ser en sus apariencias musarañeras, como si se enredase en esas maravillosas redes de ilusión viva, la oculta, secreta pasión que las enciende; enredándose invisiblemente por ellas —gracia, ángel, duende—, el gusanillo que secretamente alimenta.

Una Andalucía duendística y musarañera.

De los andaluces se dijo lo de la holgazanería o pereza fundamental. Como lo de la exageración. Y aunque no se haya dicho tanto, lo de una muy característica soledad que busca, a veces, en el bullicio, en la compañía, alivio a esa profunda tendencia de su honda pasión solitaria. Por desengaño o desesperación o melancolía. Advertimos que en la «juerga» y «jaleo» del andaluz, domina, por el cante o el baile —aunque coreados, jaleados (el ¡olé! es apoyo imprescindible del cantaor y el bailaor como del torero)— esa presencia solitaria. Es como si la soledad, para decidirse mejor a serlo, para afirmarse más y más a sí propia, necesitase la presencia de los demás. Paradójicamente, el andaluz, para estar solo, enteramente solo de verdad, necesita estar acompañado, necesita estar con los demás; como si supiera que los demás necesitan esa misma compañía suya para estar solos a su vez cada uno. Nadie más solidario de los demás que el que se sabe a sí mismo solo. «La verdadera solidaridad —escribí una vez— sólo es posible entre solitarios.» ¿Es la soledad de la planta, la soledad del animal, la soledad del ángel? No. Porque lo que hace esta soledad humana, y no angélica o animal exclusivamente, o vegetal, es el no ser incomunicable, sino comunicativa; expresa y expresivamente comunicativa. Es que es soledad pero no aislamiento. Es la soledad totalizadora de Don Quijote, cuando se siente a solas consigo, sin ni siquiera Sancho. Y la de éste al sentirse solo, sin su Don Quijote. Pero es que esa pareja humana que trazó Cervantes son, los dos juntos, una soledad. Una copla a acoplamiento definitivo de solitarios. Y de los dos mayores solitarios del mundo: el que cree que es verdad lo que sueña y el que cree que sueña lo que es verdad. Esa soledad de comunión, esa soledad en compañía (la del amor), se encuentra,

por esa compañía humana, más profundamente a sí misma que no alejada de los hombres y en compañía solamente de la naturaleza; el paisaje, los animales, las plantas..., son cosas que tienen aislamiento propio, pero no soledad. El canto más hondo andaluz encontró su forma, precisamente, en esa soledad, en el cantar de soledad. Que en Andalucía se agitana o se «agachona». Se dice «agachonado» a un andaluz «payo», fronterizo entre andaluz y gitano, como se dijo mozárabe o mudéjar al español, al andaluz, situado en esa fronteriza procedencia cristiana o mora. No hay que olvidar que en el gitano andaluz está entreverado casi siempre el morisco, cuando no el judío. De ahí que el insistir en la pureza gitana de ciertas características andaluzas de la soledad nos parezca tal vez algo confuso y probablemente inexacto. Porque lo que hace tan profundo, tan hondo el cante que se dice gitano, no es precisamente su gitanería, sino su andalucismo fundamental. Es lo andaluz lo que hace hondo, «jondo», el cante del gitano, y no al revés. Es el encantamiento o hechizo mágico de la tierra andaluza lo que le da al gitano esa virtud. Y diríamos que, tal vez, a pesar suyo. En una carta me escribía Federico García Lorca, protestando de la atribución que se le hacía gratuitamente de gitanismo (y jamás se la hice yo), que eso de que él era gitano era falsísimo, aunque lo pudiera parecer. «En su esencia y en su forma», me decía el poeta. Y era cierto: porque «en su esencia y en su forma» esa pretendida gitanería no era en él —no es en su poesía— otra cosa que lo andaluz, pura y simplemente lo andaluz. Aunque estas esencias y formas de lo andaluz se nos aparezcan, muchas veces, en compleja y hasta confusa y contradictoria diversidad. «En soledad confusa.» En soledades, como los paisajes y comarcas andaluzas, como las ciudades de Andalucía, de riquísima diferencia y variedad. También los campos y ciudades andaluces, como los andaluces mismos, parecería que se solidarizasen en una constante afirmación íntima, secreta, de su más apartada soledad; en una romántica «intimidad de lejanía» que los junta, que los reúne; en una soledad de soledades, expresiva, significativa, como la de sus hombres y sus gentes, de solitaria solidaridad. De ahí que el nombre de pueblo en Andalucía tenga una resonancia más profunda, tal vez, que en las otras regiones españolas. El andaluz no se cree nunca que Andalucía es lo mejor de España, como pueden creérselo otros españoles

de otras regiones y provincias, enamorados de su patria chica. Y el andaluz no se cree esto, acaso porque se cree, sin atreverse a confesárselo a sí mismo, que su Andalucía no es lo mejor de España, porque es mejor que España: porque ese «trocito del planeta» que es Andalucía trasciende a un valor universal, cósmico. De ahí lo profundo, lo hondo de su ociosidad, como de su soledad misma. Porque esa pereza, esa «holgazanería» que se le atribuye por los demás españoles, se afianza en un profundísimo sentimiento de solidaridad solitaria con la creación divina; pero con la creación entera, con el mundo, y los mundos posibles e imposibles que actúan una vida sideral. Cuando el andaluz no hace nada, o parece que no hace nada, cuando, como se dice allí, está «pensando en las musarañas», está colaborando, íntimamente, con la creación divina; está colaborando musarañeramente con Dios. Su no hacer es un hacer profundo, misterioso, creador. Es, en una palabra, hacer poesía. Lo que puede parecernos, de todos modos, una exageración, una mentirosa exageración. Para el andaluz, entre la exageración y la mentira apenas hay trazo de frontera; ambas cosas son, o lo parecen, de la misma naturaleza, de la misma sustancia esencial: porque las dos cosas son poesía, y, por consiguiente, verdad, realidad: «realidad de verdad». El poeta sevillano Augusto Ferrán, que condensó en dos libritos admirables la esencia y sustancia o quintaesencia, aquilatadísimas, del sentimiento y pensamiento andaluces (en su forma de cante más característica: por la copla o cantar popular), tituló a estas diminutas y riquísimas antologías de su decir y cantar más hondo, más profundamente andaluz, a una, la Soledad, y a la otra, la Pereza. En estos libritos, breviarios del más puro manantial de «cante hondo», pulsamos, desde el título de cada uno, enlazados en rítmico latido, ese mismo latir de corazón, de sangre andaluza, que ritma, en sus dos definiciones titulares, este que venimos señalando, ritmo vivísimo de lo andaluz extremo, en su «soledad» y en su «pereza». Es decir, de una soledad que nunca está sola y de una pereza que no deja nunca de hacer algo que tiene profundísima realidad; de una soledad, en suma, y de una pereza, creadoras, poéticas, de verdad. Y esto nos parece tan específicamente andaluz como su expresión más torera en el bailaor o bailaora, que luchan, solos, con sus sombras; en el cantaor o cantaora, que luchan, solos, con sus ecos; en el torero que lucha, solo, con el

toro. Que todos, en definitiva, luchan solos con ese toro, ímpetu oscuro, tenebroso, que quiere arrancarles la vida, y más que la vida, la luz. Con ese toro «que no exagera nunca su poder», como escribí en mi *Arte de Birlibirloque* (breviario torero de andalucismo). Y no lo exagera, porque lo expresa con exactitud, tan contenida en la impetuosidad de su embestida, que la mide, la dirige, la verifica mortalmente. Hay que verle y oírle resoplar, al toro bravo, cuando embiste al capote del torero; sentir cómo contiene, se contiene en la exageración de su fuerza para centrarla y concentrarla mejor, al embestir, con rectitud de espada, adivinando la que a él le va a matar. El toro bravo es el único animal feroz que sabe matar con exactitud, al parecer, humana. Porque es él, a su vez, instintivamente, torero. Como el torero es toro y aprende del toro su estilo para torear. Pues la exageración andaluza también es paradójicamente cierta, como la pereza, como la soledad: porque es exageración por la que se logra del todo a sí misma expresándose con la máxima sobriedad. Porque «se ciñe» al toro. Y esto sí que es lo más andaluz en definitiva: la paradójica expresión humana de lo más extremo (ocio, soledad...) y extremándolo, exagerándolo hasta que deje de serlo; conteniéndolo en su misma, fronteriza (entre la vida y la muerte), extremosidad.

Por el torero, como por el bailaor o bailaora, cantaor o cantaora, Andalucía nos ofrece en esa imagen viva, la expresión exterior, musarañera, de su duende, invisible y secreto; de su más profunda, misteriosa musarañería que es, como la de los astros, pensamiento profundo: pensamiento estremecido, tembloroso; sentimiento de solitaria solidaridad. El canto de la sangre que coincide con el de las estrellas. Canto que es cante hondo.

Agradecimientos

Para que haya podido ver la luz este libro ha sido
de especial relevancia la colaboración de:
Javier López Reboredo,
Rafael Cabrera Bonet y Vicente Larraga
Rodríguez de Vera.

Agradecimientos por su autorización a:
Isabel Verdejo (viuda de Ramón Gaya),
Visitación Lobo (hermana de Baltasar Lobo), José Alcázar
y demás herederos de la obra gráfica.

Y con énfasis significado al interés y colaboración
de la familia Bergamín.

Este libro, editado por el Departamento de Publicaciones
del Consejo Superior de Investigaciones Científicas,
se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2008,
en los talleres de DiScript.







ISBN 978-84-00-08657-2
